



Les écrans noirs de N'Djaména : les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad

Patrick Ndiltah

► To cite this version:

Patrick Ndiltah. Les écrans noirs de N'Djaména : les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad. Sciences de l'information et de la communication. Université d'Avignon, 2013. Français. NNT : 2013AVIG1122 . tel-01124125

HAL Id: tel-01124125

<https://theses.hal.science/tel-01124125>

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

École Doctorale Culture et Patrimoine
(ED n° 537)

Centre Norbert Elias, Equipe Culture et Communication
(UMR n°8562)

Patrick NDILTAH

Les écrans noirs de N'Djaména. Les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad

Thèse de doctorat en

Sciences de l'Information et de la Communication

dirigée par Monsieur le Professeur Emmanuel ETHIS

soutenue le 08 juillet 2013 à l'Université d'Avignon

Jury composé de :

M. Olivier BARLET (Directeur de publication)

M. Jean DAVALLON (Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

M. Emmanuel ETHIS (Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)

M. Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, Maître de Conférences HDR, (Université de Metz)

M. Olivier THEVENIN (Professeur, Université de Mulhouse-Colmar)

Les écrans noirs de N'Djaména

Les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad.

Résumé

Cette thèse explore d'abord les conditions de la disparition des salles de cinéma traditionnelles en Afrique de l'Ouest et spécifiquement au Tchad, en pointant les causes multifactorielles : technologiques, économiques, politiques et financières qui ont conduit à la transformation de ces salles en locaux commerciaux ou en lieux de culte. Elle examine les processus de mise en place de structures particulières au continent africain : centres culturels régis par des congrégations, par des ambassades ou par l'Etat tchadien, mais surtout « vidéo-clubs » ou « ciné-clubs », établissements informels de diffusion cinématographique omniprésents dans le paysage urbain en Afrique. L'analyse détaillée de ces dispositifs comme entreprises familiales, comme lieux de sociabilité et comme vecteurs d'une forme abâtardie de culture cinématographique est au cœur de cette recherche. Elle a permis d'identifier les logiques économiques de ces acteurs en tant que maillons d'une chaîne qui part des entreprises nigérianes ou camerounaises de reproduction de supports piratés et aboutit au public lui-même.

A partir d'entretiens conduits avec un échantillon de spectateurs, nous avons étudié leurs habitudes de fréquentation, leurs comportements, mais aussi l'expression de leurs attachements aux films qui leur sont proposés. Ceci constitue le second axe fort de ce travail, notamment en ce qui concerne le rapport qu'entretiennent ces publics avec le cinéma tchadien et, plus largement, avec la fiction cinématographique. Cette thèse pose enfin les bases d'une réflexion sur le rôle que pourrait jouer l'Etat pour améliorer les conditions de diffusion et de réception du cinéma africain sur le territoire national.

Mots clés

Tchad – cinéma – salle de cinéma – ciné-club – vidéo-club – centre culturel – politique culturelle – diffusion cinématographique – public – programmation – réception – piratage.

The Black Screens of N'Djamena

Video-clubs as a response to the closing of traditional movie theatres in Africa : the case of Chad.

Abstract

This study explores the conditions surrounding the closure of traditional movie theatres in West Africa, particularly in Chad. It will look at the multi-faceted causes, such as the technological, economic, political and financial reasons which have led to the transformation of these cinemas into shops or places of worship.

It examines the process of setting up film-viewing alternatives that seem typical of Africa: cultural centers run by church congregations, embassies or the Chadian government and especially “video-clubs” or “cine-clubs”, informal establishments of cinema distribution found throughout the African urban landscape.

The detailed analysis of these devices as family businesses, social venues and vectors of a bastardized form of cinema culture is at the heart of this research. It allows us to identify the economic impact of these players as links in the process that takes a movie from its reproduction in pirated form by Nigerian or Cameroon companies through to screening before a Chadian audience.

Through interviews conducted within a sample of spectators, we have studied their cinema habits, behaviour and attachment to the films proposed.

The latter is the second main axis of this study, particularly concerning the relationship that these audiences maintain with Chadian cinema, and, in a broader context, with cinema fiction itself. This thesis lays the foundations for a reflection on the role that the State could play in improving the conditions of distribution and reception of African cinema throughout Chad

Key words

Chad – cinema – cinema theatre – cine-club – video-hall – cultural center – cultural policy – film distribution – audience – programming – reception – pirating.

Remerciements

Plus encore que d'autres, un chercheur tchadien qui veut mener à bien la conduite d'une thèse doit disposer d'un réseau institutionnel, universitaire et amical s'il veut vaincre les innombrables difficultés qu'il rencontre. J'ai eu cette chance.

C'est pourquoi je tiens particulièrement à remercier :

Emmanuel ETHIS, mon directeur de recherche, qui, en dépit de ses multiples responsabilités, a accepté de superviser cette thèse. Ses conseils, ses encouragements et ses observations m'ont permis de mener mon travail à son terme.

Le Service de Coopération et d'Action Culturelle (SCAC) de l'ambassade de France au Tchad et les responsables d'EGIDE à Marseille qui ont, par leur soutien financier et logistique, rendu possibles mes séjours de recherche en France.

Olivier BARLET dont la connaissance encyclopédique du cinéma africain m'a été précieuse.

Carole GUERET et l'ensemble du personnel du Service des Relations Internationales de l'Université d'Avignon pour leur accueil chaleureux et leur disponibilité.

Les documentalistes de la Bibliothèque universitaire d'Avignon, de la Bibliothèque du film (BIFI) et de la Médiathèque Trois Mondes (M3M) à Paris dont l'aide a été bien utile au chercheur novice que j'étais.

Tous les collègues et amis chercheurs de l'Equipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias auprès de qui j'ai toujours trouvé un accueil bienveillant, notamment Marie-Hélène Poggi qui m'a, je l'espère, évité de tomber dans les pièges les plus grossiers du questionnement sociologique.

Le comité d'organisation du festival des cinémas d'Afrique des pays d'Apt qui m'a permis de découvrir l'univers cinématographique de réalisateurs africains trop rarement programmés au Tchad.

Pour leurs conseils et leurs informations, je tiens aussi à exprimer ma gratitude à Agnès DEVICTOR, Samuel LELIEVRE, Katerina MARSHFIELD et Odile GOERG.

Je ne saurais oublier Martine BOULANGE qui a joué avec efficacité, gentillesse et discrétion un rôle d'intercesseur permanent entre les différents acteurs institutionnels

impliqués dans cette recherche, qu'il s'agisse de mon directeur de thèse ou des services de l'Ambassade de France au Tchad.

Je voudrais enfin insister tout particulièrement sur le fait que ce travail n'aurait pas été possible sans la coopération de toutes celles et ceux qui ont accepté de me recevoir et de répondre à mes questions dans le cadre d'entretiens qui forment le matériau premier de cette recherche : fonctionnaires ministériels, responsables de centres culturels, gérants de ciné-clubs, réalisateurs tchadiens ou simples spectateurs. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude, avec une mention spéciale pour Issa Serge Coëlo, directeur du Cinéma le Normandie et Mahamat Saleh Haroun qui m'a accordé un long entretien.

Et puis je voudrais simplement dire à Jacqueline et Claude LACOTTE : « *Oyo yan* ». Je n'oublie pas tout ce que ce travail leur doit. Cette thèse qu'ils ont accompagnée depuis ses origines jusqu'à la dernière relecture est aussi un peu la leur.

*A mon épouse Amandine,
à mes garçons Ludovic, Eben-hezer et William,
pour leur patience*

Table des matières

Introduction.....	11
Chapitre 1 : L'objet et la méthode.....	17
1.1 La carence de données quantitatives.....	17
1.2 La conduite des entretiens : problèmes généraux.....	19
1.3 La conduite des entretiens : problèmes spécifiques liés aux types d'acteurs.....	22
1.4 Le cas des entretiens avec les spectateurs.....	26
1.5 De l'usage modéré du questionnaire.....	31
1.6 L'observation des pratiques et des comportements.....	32
Chapitre 2 : La mort lente des salles obscures : un phénomène endémique en Afrique noire.....	34
2.1 Etat des lieux des années 1960 à 1980.....	35
2.1.1 Nombre de salles.....	36
2.1.2 Distribution et exploitation.....	41
2.1.3 Programmation.....	43
2.1.4 Les prix d'entrée	44
2.1.5 Nationalisation des salles et difficultés d'exploitation.....	47
2.1.6 Fermeture et destinée des salles en Afrique noire.....	51
2.2 Initiatives nouvelles et projets de réhabilitation.....	66
2.2.1 Initiatives nouvelles : le cinéma autrement.....	66
2.2.2 Projets de réhabilitation.....	74
Chapitre 3 : La Spécificité tchadienne : 1960 – 1979.....	81
3.1 Abéché.....	82
3.2 Fort-Archambault (Sarh).....	82
3.3 Moundou.....	83
3.4 Fort-Lamy (N'Djaména).....	83
3.4.1 La ville européenne.....	83
3.4.2 La ville africaine.....	84
3.5 La guerre civile de 1979 et la fermeture des salles de cinéma.....	86
3.6 Le devenir des salles de cinéma au Tchad.....	88

3.7 Le cas du Normandie.....	94
3.7.1 Projet de réhabilitation.....	95
3.7.2 Inauguration officielle de la salle.....	101
3.7.3 Réouverture de la salle : source d'interrogations.....	103
3.7.4 Des mesures prévisionnelles.....	107
3.7.5 Politique de programmation.....	112
3.7.6 Fonctionnement de la salle.....	116
3.7.7 Rentabilité de la salle.....	117

Chapitre 4 : Les maisons de la culture : des salles de cinéma par substitution..... 123

4.1 L'Institut Français du Tchad : origine, statut et missions.....	124
4.1.1 Politique de programmation et place du cinéma à l'IFT.....	125
4.1.2 L'IFT : lieu de culture populaire ou élitiste ?.....	132
4.2 Les centres culturels religieux.....	132
4.2.1 La mission éducative.....	136
4.2.2 La place du cinéma.....	137
4.2.3 La programmation des films.....	141
4.2.4 Le SAVE.....	143
4.2.5 Thèmes abordés par les films diffusés.....	144
4.3 Le réseau de l'Etat : La Maison de la Culture Baba Moustapha.....	150
4.3.1 Origine, statut et missions.....	151
4.3.2 Programmation des activités culturelles : la place du cinéma.....	152
4.3.3 Le réseau des provinces.....	163
4.3.4 La place effective du cinéma dans ce qu'il reste du réseau.....	165

Chapitre 5 : La télévision, vecteur d'une culture cinématographique au Tchad ?..... 167

5.1 Télé Tchad.....	169
5.1.1 Equipements.....	174
5.1.2 Accès à Télé Tchad.....	175
5.1.3 Montée de Télé Tchad sur satellite.....	178
5.1.4 Télé Tchad : une programmation nationale.....	181
5.2 Canal Horizons.....	186
5.3 Quelques hypothèses sur des pratiques domestiques.....	190

Chapitre 6 : Vidéo-clubs et ciné-clubs : nouvelles formes de salles de cinéma au Tchad..... 192

6.1 Un certain regard sur un certain cinéma : « Lieux Saints ».....	192
6.2 Les mots et les choses.....	194
6.2.1 Vidéo-club.....	196

6.2.2 Ciné-club.....	196
6.3 Typologie des structures et évolution des technologies.....	198
6.4 Les ciné-clubs comme opérateurs économiques.....	203
6.4.1 Investissement initial : équipement, local et matériel.....	204
6.4.2 Frais de fonctionnement : local, personnel et achat de films.....	206
6.4.3 Ciné-clubs comme illustration du secteur informel au Tchad.....	213
6.4.4 Recettes : entrées, billetterie.....	215
6.5 Statut juridique des ciné-clubs.....	225
6.5.1 Autorisation d'exploitation et paiement de redevance à l'État.....	225
6.5.2 Procédures de contrôle selon les régimes.....	226
6.5.3 Opérations commando des agents de l'État.....	231
6.5.4 Impuissance des pouvoirs publics.....	233
6.6 Implantation géographique et nombre, symbolique des noms.....	235
6.6.1 Implantation géographique.....	236
6.6.2 Importance du phénomène : absence de maîtrise du nombre.....	238
6.6.3 Sens et symbolique des noms.....	239
6.7 Le métier d'exploitant de ciné-club.....	241
6.7.1 Parcours professionnel.....	242
6.7.2 Ambitions.....	245
6.8 Programmation et diffusion des films dans les ciné-clubs.....	246
6.8.1 Les tableaux d'affichage.....	248
6.8.2 Programmation : un abus de langage.....	249
6.8.3 Le 17 juillet 2009.....	251
6.9 Sources d'approvisionnement des ciné-clubs au Tchad.....	257
6.9.1 Circuits d'achat et prix du marché.....	259
6.9.2 Problème des sources piratées.....	262
6.9.3 Circuits de distribution embryonnaires.....	267
6.10 Construction de l'image des ciné-clubs.....	270
6.10.1 Les points de vue de la société.....	270
6.10.2 Le point de vue de l'État.....	272
6.10.3 Le point de vue des exploitants.....	274
6.10.4 Le regard des « professionnels de la profession ».....	276

Chapitre 7 : Construction d'une culture cinématographique au Tchad 284

7.1 Observation directe des pratiques sur les lieux.....	285
7.1.1 Avant la projection.....	287
7.1.2 Pendant la projection.....	291
7.1.3 Après la projection.....	294
7.2 Déterminants socioculturels des publics de cinéma au Tchad.....	295
7.2.1 Choix et arbitrages.....	300

7.2.2 Les sources d'information des spectateurs.....	303
7.2.3 La décision de sortie.....	305
7.3 Les implications de l'acte « d'aller au cinéma ».....	307
7.3.1 En termes d'effort.....	307
7.3.2 En termes de coût.....	308
7.3.3 En termes de rupture avec le quotidien et le milieu familial.....	309
7.4 Facteurs de sélection.....	311
7.4.1 La proximité.....	311
7.4.2 La qualité de diffusion	314
7.5 Modes et habitudes de fréquentation	315
7.5.1 Choix de l'horaire de projection.....	316
7.5.2 Haute fréquence et haute fidélité.....	318
7.6 La question du genre.....	325
7.7 L'attitude du public face à « son » cinéma.....	327
7.8 Une expérience spectatorielle spécifique.....	330
Conclusion.....	334
Bibliographie.....	342

Introduction

« Le film existe. Donc, même s'il n'y a plus de salle, il peut encore y avoir du cinéma, ça n'empêche pas. Le besoin d'images est permanent et les gens se gavent d'images tout autant, même s'il n'y a plus de salles de cinéma. Après, la question se pose de savoir : qu'est-ce que le cinéma s'il n'y a plus de salles ? »

Olivier Barlet, entretien, 7 novembre 2009

Le jour où le cinéaste Mahamat Saleh Haroun recevait le Prix du Jury au prestigieux festival de Cannes en 2010, il n'y avait en effet aucune salle de cinéma au Tchad, du moins si l'on s'en tient à ce qu'évoque, pour le spectateur français, l'expression « salle de cinéma ». D'autres cinéastes africains, dans d'autres festivals ont tenu le même discours, hésitant entre consternation et révolte et filant volontiers la métaphore de la désertification. A l'inverse, dès qu'une salle de cinéma traditionnelle vient à être réhabilitée dans un pays d'Afrique de l'Ouest, les médias africains et occidentaux accordent à cette initiative - parfois il s'agit d'un simple projet - une couverture importante, mettent en avant sa valeur symbolique, parlent de renouveau... en un mot, ils donnent à l'événement une portée assez disproportionnée avec ses conséquences réelles sur la situation des publics autochtones. Ces deux attitudes ont en commun une curieuse forme de déni : toutes deux font silence sur ce qui constitue la réalité quotidienne de la diffusion cinématographique en Afrique de l'Ouest et, singulièrement, au Tchad et que nous pouvons résumer ainsi : il n'existe pratiquement plus de salles de cinéma en Afrique, mais chaque soir des centaines de milliers d'Africains viennent s'asseoir ensemble – ils sont parfois plusieurs centaines rassemblés dans un même lieu - sur des sièges de fortune pour assister à des projections cinématographiques. C'est ce curieux paradoxe que nous avons voulu explorer.

Cette thèse s'inscrit dans la continuité du travail de Master que nous avons entamé en 2005¹ avec toutefois une perspective différente. En effet, notre intérêt majeur était à l'époque le cinéma tchadien et ce n'est qu'à travers le problème de sa diffusion au Tchad que s'était posée à nous la question de l'accès du public tchadien à « son » cinéma.

¹ Ndiltah, Patrick, « *Le Cinéma tchadien : Production, diffusion et réception au Tchad et en France* », Mémoire de D.E.A., Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2006.

D'autre part, les cinéastes tchadiens qui faisaient l'objet de notre précédent travail étaient ceux que nous avons nommés les « cinéastes visibles » c'est-à-dire ceux qui bénéficiaient d'une audience internationale et se classaient parmi les réalisateurs reconnus, notamment à travers les festivals africains ou européens. Sans doute parce que notre recherche avait été conduite depuis la France, nous avons laissé de côté tout un pan de la production filmique tchadienne, ce cinéma local « invisible » fait avec des moyens rudimentaires par des cinéastes n'ayant souvent aucune formation, mais localement apprécié du public lorsqu'il parvient à être diffusé.

A l'origine, nous avons souhaité dans ce présent travail prendre comme point d'appui à la fois le discours filmique des cinéastes tchadiens, mais aussi la manière dont le public tchadien a la possibilité d'avoir accès à cette production filmique nationale et de s'approprier ce discours. Derrière ce projet se cachait sans doute le désir de revenir sur les propos aussi expéditifs que peu documentés que nous tenions en 2006 à propos du cinéma africain et de son public :

« Un public africain et en particulier tchadien, majoritairement urbain, souvent sans culture cinématographique, et qui n'est pas prêt à se reconnaître dans ces œuvres » (Ndiltah, 2006 : 7).

En un mot, nous voulions centrer notre recherche sur la rencontre du cinéma africain et surtout tchadien avec le public « réel » d'une ville d'Afrique, public distinct de celui des festivals ou de l'image construite par la critique. Cette préoccupation rejoint à l'évidence celle des cinéastes eux-mêmes qui se posent, de manière quasi obsessionnelle la question : pour qui faisons-nous des films ? A qui parlons-nous ?

Ce projet initial a subi une inflexion majeure lorsque nous avons renversé les termes du problème : pour interroger la place qu'occupe le cinéma africain ou tchadien sur les écrans de N'Djaména puis, dans un second temps, analyser l'accueil que le public lui réserve, encore fallait-il identifier ces écrans et faire une recension de ce qu'ils programment.

Pour le chercheur français qui a un accès immédiat et pratiquement en temps réel au nombre d'écrans consacré à chaque film en France ainsi qu'au nombre d'entrées qu'il a totalisées et qui dispose en outre d'une mémoire numérique de ces données archivées qui lui permet de construire une vision diachronique documentée de la vie en salle des œuvres cinématographiques, la phrase qui précède peut prêter à confusion. En effet, au Tchad, l'essentiel de la projection cinématographique, comme nous allons tenter de le montrer, n'a pas d'existence légale, pas davantage de comptabilité officielle, ne laisse aucune trace sinon dans les esprits des spectateurs, et n'a aucune mémoire. Autrement dit, elle ne se laisse pas

appréhender par les outils habituels. Toute approche quantitative se heurte immédiatement à ce vide, à ce silence, parfois même à la méfiance lorsqu'il s'agit de recueillir de l'information que l'on préfère dissimuler aux agents du fisc ou à la police.

Face à la prolifération de ces nouveaux types de structures de diffusion cinématographique que sont les « vidéo-clubs » ou les « ciné-clubs »², lesquels co-existent avec des centres culturels étrangers, étatiques ou religieux³, notre premier axe de travail a été de dresser un panorama empirique de l'offre, on serait tenté de dire du marché, tant les logiques d'acteurs qui se déploient, au moins pour ce qui concerne les opérateurs privés, ont peu à voir avec des choix esthétiques ou même culturels.

Pour interroger le fonctionnement de cette configuration particulière d'établissements, le questionnement est simple et emprunte des chemins connus : quel(s) genre(s) de film peut-on voir à N'Djaména dès que la nuit tombe ? Existe-t-il des spécificités à l'intérieur d'une même catégorie d'établissements ? Peut-on identifier des critères d'implantation géographique, des logiques de programmation ? Quel est le prix d'une place de cinéma ? Les réponses, nous le verrons, n'ont pas cette belle simplicité et surtout elles ne s'offrent pas au chercheur ; les extraire du terrain relève plus des techniques d'orpaillage (au rendement notoirement faible et aléatoire) que de la collecte de données sur le site du CNC.

Cette analyse de l'offre nous a naturellement conduit à examiner les différents types d'établissements privés non seulement comme des pourvoyeurs d'images mais comme des structures impliquant des opérateurs économiques, c'est-à-dire des chefs d'entreprise, employeurs, gestionnaires, locataires ou propriétaires, mais aussi clients car ils sont bien l'avant dernier maillon d'une chaîne (si l'on accepte de considérer le spectateur comme le dernier) qui commence à la production cinématographique et se poursuit (via le Nigeria et le Cameroun) à travers une succession d'opérateurs allant de l'entreprise de duplication illicite de supports DVD aux petits vendeurs à la sauvette du marché local.

Quant aux opérateurs institutionnels que sont les centres culturels, ce sont plutôt leurs choix politiques, idéologiques ou religieux perceptibles au travers de leur programmation qui ont fait l'objet de notre interrogation.

A l'évidence, pour tous les types d'établissements, nous avons gardé en mémoire notre préoccupation première concernant la place accordée au cinéma africain et singulièrement tchadien dans cette offre. Nous avons donc complété ce tableau par une recension de la

² Ces termes sont amplement définis dans le chapitre 6 de notre étude.

³ Étudiés au chapitre 5.

programmation cinématographique des chaînes de télévision accessibles sur le territoire national, compte tenu du taux d'équipement du pays en récepteurs de télévision.

Sans doute cet état des lieux n'aurait-il pas été lisible sans une dimension diachronique : les « vidéo-clubs » n'ont pas surgi par un phénomène de génération spontanée et nous avons cherché à comprendre comment s'articulait l'ensemble complexe des mécanismes qui a abouti à la fermeture des salles de cinéma traditionnelles en Afrique et, en particulier, au Tchad où la situation politique a pu précipiter un phénomène plus général et lui donner un caractère spécifique. Plus précisément encore, nous nous sommes interrogés sur le caractère quasi définitif de ces fermetures alors que, sous d'autres cieux, il s'est agi d'une mutation et non d'une disparition, ce qui a permis aux circuits de distribution et à l'économie de la filière de survivre à la crise.

L'autre dimension que nous souhaitions donner à notre analyse de l'offre de diffusion cinématographique était géographique et comparative, ce qui aurait permis de fonder une étude de la spécificité tchadienne en la matière. Ceci n'a été que partiellement possible faute d'éléments d'information suffisamment nombreux. En effet, mis à part trois études portant respectivement sur l'Ouganda⁴, Madagascar⁵ et le Cameroun⁶, en ce qui concerne les ciné-clubs et leurs publics, nous avons été surpris par l'absence remarquable de travaux relatifs à ce terrain malgré l'importance de son inscription sociale. En effet, toutes nos recherches, y compris sur le site d'Africultures qui constitue une base de données considérable sur le cinéma en Afrique, sont restées sans réponses. Autrement dit, nous sommes face à une réalité sociologique majeure au plan des pratiques culturelles, un phénomène qui concerne la manière quasi exclusive par laquelle les africains construisent leur expérience du cinéma, mais sur lequel il règne un silence assez surprenant de travaux universitaires. Cela signifie qu'une recherche comparative sur les structures de diffusion du cinéma en Afrique de l'Ouest que sont les ciné-clubs reste à mener et qu'elle ne pourrait être conduite qu'au plus près du terrain, dans chaque pays, notamment en recueillant des informations auprès des opérateurs eux-mêmes, ce qui dépassait largement le cadre du présent travail.

Passer de l'offre à son appropriation par les publics nous ramenait à notre intention première qui concernait les rapports des tchadiens avec le cinéma fait par leurs frères, mais en mettant

⁴ Marshfield (Katerina) et Van Oosterhout (Michiel), 2006, *Survey of content and audiences of video-halls in Uganda 2005*. [en ligne] http://www.film4change.com/Video_Halls_Uganda_2005_report.pdf, consulté le 10 novembre 2011.

⁵ Bou (Stéphane), *Spectateur cherche cinéma, Les « technologies de salon » occidentales au service du développement de la pratique cinématographique et de la construction du spectateur à Madagascar*, mémoire de Master, Avignon, 2008.

⁶ Fouhba (Honoré), *La géopolitique des salles de cinéma au Nord-Cameroun (1955-2010)*, Mémoire de Master, Université de Ngaoundéré, 2010.

cette fois ce rapport en perspective puisque nous pouvions nous interroger sur les arbitrages faits par les spectateurs au sein d'une offre globale où le cinéma africain était le plus souvent réduit à la portion congrue.

Toutefois, avant même d'interroger les modalités d'attachement des spectateurs à un genre de film particulier ou à un lieu de diffusion se posait la question de l'insertion de la pratique cinématographique dans la vie quotidienne, des habitudes qu'elle fait naître, des formes de sociabilité qu'elle convoque, en un mot de son inscription sociale. Sans doute aurait-il été souhaitable de pouvoir replacer ces pratiques dans le champ plus vaste des pratiques culturelles des spectateurs que nous avons rencontrés, mais nous n'avions pas pour ambition de rendre compte, à partir de quelques entretiens, des pratiques culturelles des tchadiens urbains ; nous avons juste essayé de baliser quelques parcours à l'intérieur du champ cinématographique.

Ce n'est que dans la dernière partie de notre étude que nous avons donc cherché à recueillir les désirs, les goûts des publics, à apprécier la manière dont ils se forment dans un contexte dépourvu de toute médiation formelle. Quels pouvaient être les vecteurs de la prescription, le rôle des pairs dans ces trajectoires spectatorielles? Nous avons tenté de comprendre, plus généralement, à travers cette configuration particulière et totalement informelle, la façon dont se construit une culture cinématographique dans un tel dénuement structurel. Nous nous sommes notamment demandé comment les spectateurs composent avec ces dispositifs de diffusions d'images très différents que sont les ciné-clubs et les centres culturels, comment se font leurs arbitrages et si la fréquentation de ces deux types d'établissements constituait une forme de reproduction de la distinction entre lieux associés à la culture légitime et lieux associés à une culture populaire. Restait l'épineuse question de la formulation du goût, des mots pour le dire, nous y reviendrons lorsque nous rendrons compte de l'approche méthodologique qui a structuré notre recherche.

Nous avons retenu la ville de N'Djaména comme notre principal terrain d'enquête, avec quelques incursions dans les plus grandes villes du pays que sont Sarh, Abéché et Moundou. N'Djaména compte environ 2 millions d'habitants pour une population tchadienne estimée à 12 millions. On y trouve toute une mosaïque de structures et d'institutions nationales publiques, privées et d'organismes internationaux. Ces structures et organisations constituent des sources d'emplois favorables à un exode rural massif qui fait de la ville un centre cosmopolite comprenant toutes les représentations socio-ethno-linguistiques de la population tchadienne. Cela ne signifie pas pour autant que les pratiques culturelles que nous avons tenté

d'explorer au sein de cette population soient le reflet de celles qui prévalent dans l'ensemble du pays. Il y a au contraire une spécificité de la capitale, une forme de culture urbaine qui rend caduque toute extrapolation. Quant aux problèmes que nous avons rencontrés dans l'élaboration de notre approche méthodologique, ils ne peuvent, eux aussi, qu'inciter à la prudence dans la formulation de toute conclusion définitive.

Chapitre 1

L'objet et la méthode

En choisissant d'étudier l'offre cinématographique et les pratiques culturelles qui lui sont liées dans une capitale africaine de deux millions d'habitants, nous avons été confronté à une contrainte majeure qu'on peut ainsi formuler : nous étions face à un objet culturel qui a une inscription sociale et économique importante et complexe dont nous voulions rendre compte avec une certaine rigueur, même si nous ne souhaitons pas privilégier une approche quantitative du phénomène. Ceci impliquait que nous disposions d'instruments de mesure fiables : nombre et taille des établissements existants, nature et date des programmations, nombre des entrées en relation avec ces programmations, modèle économique de la filière. Or le caractère informel de la plupart de ces établissements⁷ qui ne se soumettent en général à aucune déclaration administrative ou fiscale, quoi qu'ils affirment le contraire, fait que ces données sont inexistantes. Ce qui vaut pour les dispositifs de diffusion vaut aussi pour les pratiques ; c'est pourquoi, corollairement, il nous était difficile d'utiliser sur ce terrain les instruments mis en œuvre par les chercheurs qui ont étudié la sociologie des publics du cinéma, notamment ceux qui s'inspirent des travaux d'Emmanuel Ethis.

1.1. La carence de données quantitatives

Indépendamment du fait que chaque jour à N'Djamena peut voir naître ou disparaître un de ces ciné-clubs, il est impossible de quantifier le phénomène ; ni l'autorité de tutelle supposée ni les services fiscaux ne sont à même de le faire et le chercheur solitaire n'est évidemment pas en mesure de se substituer à eux. Toute tentative de dénombrement est donc impossible. Les estimations parfois fantaisistes qui peuvent émaner de sources diverses et que nous citons avec précaution ne sauraient remplacer des chiffres officiels qui font défaut.

Dans le même ordre d'idées, le mode de diffusion des films (support DVD piratés) rend impossible une approche par les circuits de distribution comme c'est le cas du 35 mm qui permet de connaître le nombre de copies d'un film et leur destination. Ici, les opérateurs

⁷ Il y a lieu de faire une différence sur ce point entre les centres culturels institutionnels ou religieux et les ciné-clubs qui sont des opérateurs privés totalement opaques.

privés ne disposent d'aucune trace de leur activité et lorsque de telles données existent, comme c'est le cas de la télévision nationale, les gestionnaires refusent de les communiquer au chercheur qui en fait la demande⁸. Nous sommes bien conscients que ce phénomène n'est pas propre à notre contexte, ainsi Emmanuel ETHIS évoquant le Festival Off d'Avignon et son expérience de chercheur sur le terrain parle d'économie informelle, de comptabilité opaque souvent non fournie au chercheur, d'une billetterie non fiable et de l'impossibilité de connaître les retombées directes de cette économie. Disons seulement qu'au Tchad le phénomène est généralisé et d'une toute autre ampleur.

Ainsi, sur un point qui était à nos yeux important, à savoir la place accordée aux films tchadiens dans l'offre cinématographique, cette absence de données a été particulièrement pénalisante : A la question : combien de ces établissements ont diffusé des films tchadiens, quelle proportion de leur programmation représentaient-ils ou encore combien de spectateurs ont vu ces films, il ne peut être fourni de réponse autre qu'estimative.

Il faut toutefois apporter un correctif à ce propos et établir une distinction entre le cas des ciné-clubs que nous venons d'évoquer et celui des centres culturels. En effet, même si l'absence de données publiées (ou même produites) par ces établissements et accessibles au chercheur est la même que pour les ciné-clubs, le nombre relativement réduit de ces structures, leur mode de gestion et la totale bonne volonté de leurs responsables nous ont permis de recueillir certaines de ces données par une démarche volontariste. Ainsi le contenu des fonds de supports (DVD) existants dans les centres culturels religieux et au centre culturel Baba Moustapha nous a été communiqué, ce qui nous a permis, sur ce point au moins, d'appuyer notre analyse sur des données objectives. Une telle démarche aurait été inconcevable avec les ciné-clubs : en effet, ces établissements n'archivent pas systématiquement les DVD piratés qu'ils diffusent ; ils les achètent à vil prix et ceux-ci perdent toute valeur à leurs yeux dès lors qu'ils ont été diffusés. Là même où ces supports existent et sont conservés, le chercheur pouvait difficilement demander accès à ces copies illégales sans risquer de compromettre la relation de confiance nécessaire au recueil des informations détenues par les gestionnaires de ces établissements.

Enfin, cette carence de données quantitatives revêt également une dimension historique notamment pour ce qui concerne l'évolution des structures de diffusion cinématographiques dans les salles traditionnelles jusqu'à leur fermeture. Ainsi, les ouvrages généraux traitant du phénomène en Afrique font souvent silence sur le Tchad. Il est fréquent dans les statistiques

⁸ Notre demande répétée auprès de la direction de Télé-Tchad visant à obtenir communication de la grille des programmes s'est heurtée à une fin de non recevoir.

internationales de trouver un vide ou l'expression « non communiqué » dans la colonne consacrée au Tchad, ce qui prive le chercheur d'éléments comparatifs lorsqu'il cherche à déterminer la spécificité tchadienne dans le contexte plus large de l'Afrique de l'Ouest, à moins de se livrer à des compilations hasardeuses de données issues de sources différentes.

Ces contraintes ont sans doute été un élément déterminant dans les choix méthodologiques que nous avons faits. En effet, lorsqu'on mène une recherche en milieu urbain en Afrique et au Tchad en particulier, une des principales difficultés d'ordre méthodologique tient au caractère spécifique de l'informel : la majeure partie de la population doit, pour survivre, se livrer à une économie de débrouillardise qui, le plus souvent, échappe au cadre institutionnel ou légal. Et si l'on veut tenter de mieux comprendre le fonctionnement de ces activités et de ces modes de vie, les limites du questionnaire classique apparaissent très clairement : le recours à ce type d'outil a une forte chance d'occulter la réalité, c'est-à-dire les stratégies plus ou moins clandestines, les pratiques quotidiennes plus ou moins masquées de ces populations. C'est à ce titre que nous avons privilégié une démarche qualitative fondée sur l'enquête de terrain en nous appuyant à la fois sur l'observation directe et sur la conduite d'entretiens semi-directifs.

1.2. La conduite des entretiens : problèmes généraux

Dans une telle configuration, le chercheur est amené à être le producteur des données qu'il traite, sans toujours être en mesure de comparer ces informations recueillies auprès des enquêtés (et qui sont susceptibles de contenir toutes les distorsions que nous allons analyser plus loin) avec un corpus d'informations avérées, scientifiquement produites.

Ce dernier point est à nos yeux capital et, même s'il est inégalement pertinent selon que nos interlocuteurs étaient des responsables administratifs, des gestionnaires d'établissements, des créateurs, ou des membres du public, il nous semble nécessaire de le développer ici.

En effet, cette situation nous a amené à faire jouer aux entretiens un rôle hybride car il s'agissait **à la fois** de recueillir auprès des sujets des informations factuelles impossibles à obtenir par d'autres sources, autrement dit de les traiter comme des informateurs au sens qu'emploie Kaufmann :

« L'informateur (...) n'est pas interrogé sur son opinion, mais parce qu'il possède un savoir, précieux. » (Kaufmann, 1996 : 48)

Mais **aussi** de faire émerger à travers leurs discours des représentations, des affects, des appréciations dont la subjectivité même était par nous recherchée. Les grilles d'entretien que nous avons élaborées pour chaque catégorie d'acteurs et que nous avons testées auprès de quelques personnes puis remaniées portent toutes à des degrés divers les marques de cette double fonction. Bien que nous ayons systématiquement réduit le nombre des questions et opté pour des formulations plus souples destinées à libérer la parole, la longueur même de ces grilles trahit cette ambiguïté. Avec le recul, il nous semble que cette double fonction accordée aux entretiens leur donne encore trop volontiers le statut de questionnaire déguisé et a sans doute pu nuire à l'émergence d'une parole plus intime et plus profonde. Dans un autre contexte, les deux démarches auraient pu être disjointes et nous aurions pu, selon les catégories d'acteurs, faire jouer à un questionnaire administré le recueil d'informations factuelles pour alléger l'entretien, lui donner plus de profondeur et de richesse ; en l'occurrence, cette démarche sociologique était inenvisageable en raison du rapport difficile avec l'écrit de la majorité des sujets, un point sur lequel nous reviendrons.

On peut dire pour simplifier le propos que notre démarche a été plus anthropologique que proprement sociologique, avec toutefois une spécificité : notre terrain d'études était un milieu urbain familial dont nous faisons partie. Cette appartenance doit sans doute être relativisée : au Tchad, on appartient toujours à un groupe ethnique, à une communauté linguistique. Dès lors que nous nous présentons, nous sommes identifié comme francophone « du Sud », ce qui peut, en termes de représentations sociales, faciliter ou gêner la relation d'entretien. Il n'en reste pas moins que nous bénéficions d'une maîtrise des codes linguistiques et comportementaux propres à la société tchadienne urbaine qui permet d'éviter les pièges les plus évidents.

Un dernier point doit être évoqué concernant l'ensemble des situations d'entretien, celui de la présentation de notre démarche aux personnes qui ont accepté de participer à notre recherche. Avec quelques variantes et reformulations linguistiques, nous avons abordé les sujets enquêtés de la même manière :

*« Bonjour, je m'appelle P.N. Je suis **enseignant** à l'université de N'Djaména. Je fais une recherche sur les Tchadiens et leurs pratiques culturelles. Acceptez-vous de parler avec moi à ce sujet et permettez-vous que j'enregistre notre entretien ? Permettez-vous qu'on se tutoie ? »*

Plusieurs points méritent commentaire : nous avons choisi de nous présenter comme enseignant et d'offrir le plus souvent « un verre de confiance » aux enquêtés pour installer la

relation. Au Tchad, l'enseignant est considéré comme une personne de moindre importance. Il fait carrière dans une profession qui ne lui permet pas de se faire fortune. À ce titre, la majeure partie du public lui fait confiance parce qu'on le considère comme un individu dénué de pouvoir et d'ambition, donc pas dangereux même si le politique se méfie souvent de lui. C'est un métier qui ne permet pas d'obtenir ce qu'on appelle vulgairement au Tchad « *des à-côtés* ».⁹ Il n'attend que son salaire pour vivre. C'est donc un avantage dans le cas présent. Ce statut ne résolvait pas pour autant tous les problèmes, pas plus que le « verre de la confiance » auquel nous faisons allusion plus haut. En vérité, cette stratégie n'avait pas pour seul but de faciliter la relation mais aussi de déjouer une stratégie : en effet, conduire une démarche anthropologique en milieu urbain tchadien pose problème dans la mesure où le marchandage est toujours présent. L'enquête, pour espérer des résultats fiables, doit se trouver une raison d'être aux yeux de l'enquêté, offrir une contrepartie. C'est pour éviter les revendications répétées de ces contreparties que nous avons souvent invité nos interlocuteurs à partager une boisson au cours de l'entretien afin d'obtenir leur collaboration, de créer un lien d'empathie avec eux. Cette démarche visait aussi à pallier les résistances que pouvait faire naître une certaine rigidité de notre questionnement. Nous étions conscient du risque signalé par Kaufmann :

«La retenue de l'enquêteur déclenche une attitude spécifique chez la personne interrogée, qui évite de trop s'engager : à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses » (Kaufmann, 1996 : 17).

Si nos questions, sans doute trop marquées par notre souci d'obtenir de l'information factuelle, pouvaient induire une certaine retenue, il fallait que notre attitude donne au contraire des gages d'une certaine connivence.

Le tutoiement procède de la même logique. Il peut surprendre, mais dans le contexte tchadien il permettait, selon les sujets, de donner à l'entretien une spontanéité plus grande, de réduire le statut officiel que conférait à la présence de l'enregistreur. Dans la pratique, nous sommes passé de manière fluide et naturelle du « tu » au « vous » au sein du même entretien.

Reste le problème de la transcription. Dans ses relations socio-familiales quotidiennes, les tchadiens se servent souvent de dialectes locaux (arabe et sara) pour communiquer. Interroger

⁹ Au Tchad, « *un à-côté* » est plus ou moins l'équivalent d'un pourboire, mais il est plutôt une forme omniprésente de corruption alors que le pourboire ne l'est pas. L'« *à-côté* » est une somme d'argent offerte pour obtenir une faveur dans un service. Ceci permet au bénéficiaire d'avoir, pour assurer un service pour lequel il est régulièrement payé, une certaine somme d'argent en dehors de ce salaire. On l'appelle aussi « *graisse patte* » ou « *mouille barbe* ».

un tel public sur ses pratiques dans une langue autre que son dialecte constitue un vrai problème tant au niveau de la langue qu'au niveau des expressions adéquates, en particulier pour exprimer des goûts et des attachements comme nous le verrons plus bas. Ceci explique notre parti pris dans la transcription des entretiens, notamment dans la ponctuation. Ces transcriptions ne sont pas exploitées prioritairement pour leur valeur linguistique, c'est pourquoi nous avons pris le parti de privilégier l'intelligibilité et la simple lisibilité pour un public non tchadien en rétablissant par la ponctuation, autant qu'il était possible, une cohérence des unités de sens lorsque la syntaxe était déstructurée par les hésitations ou les marques phatiques de l'oralité qui ponctuent rituellement le discours en Afrique. Même après ce « toilettage » nécessairement empirique, quelques énoncés peuvent faire naître une certaine perplexité chez le lecteur peu familier des formes de l'oralité africaine. Nous n'en citerons qu'un, produit par un jeune vendeur ambulant à qui nous demandions s'il faisait des copies des DVD qu'il achetait pour les revendre ensuite. Réponse du sujet :

S.R. : Non. Oui. Non les copies je ne fais pas. Oui.¹⁰

1.3. La conduite des entretiens : problèmes spécifiques liés aux types d'acteurs

Au-delà des aspects généraux que nous venons d'évoquer concernant la conduite et l'exploitation des entretiens, il en est d'autres qui sont liés à certains types d'acteurs et qui méritent une analyse spécifique.

Tout d'abord, le cas des exploitants de ciné-club présentait plusieurs problèmes résultant à la fois du nombre d'établissements et de la nature des informations que nous souhaitions recueillir. La question du nombre posait d'entrée de jeu celle du choix des structures, de la taille de l'échantillon et de sa représentativité. Nous nous sommes appuyé sur la géographie urbaine en sélectionnant des établissements dans différents arrondissements, ce qui permettait de rendre compte d'une éventuelle diversité des situations, notamment liées aux dominantes ethniques de certains quartiers. Nous avons aussi fait le choix, sans doute contestable, de privilégier des ciné-clubs ayant une certaine importance en termes de jauge, donc fréquentés par un large public. Idéalement, nous aurions souhaité panacher davantage l'échantillon et y

¹⁰ Entretien n°19 réalisé avec SR le 17 Juin 2009.

inclure de petites structures, mais cela ne pouvait se faire qu'aux dépens de la diversité géographique étant donné le temps dont nous disposions.

Avec ces gérants ou propriétaires de ciné-clubs, nous avons à dessein limité la souplesse de notre grille d'entretien car nous souhaitions constituer un corpus identique d'information pour tous les établissements. En recueillant ainsi individuellement les mêmes informations auprès des opérateurs eux-mêmes, nous pouvions croiser les réponses, les recouper et construire ainsi un tableau global aussi fiable que le permettait la taille de l'échantillon. Dans la mesure où ces professionnels étaient les acteurs majeurs de notre étude, notre questionnement a été détaillé et cherchait, à travers les quelque 37 questions que nous leur avons posées, à atteindre plusieurs objectifs. Tout d'abord, nous voulions analyser ces établissements à la fois comme des entreprises culturelles du point de vue des investissements, du fonctionnement, des ressources humaines, mais nous cherchions aussi à mettre à jour à travers les propos recueillis les maillons d'une filière d'approvisionnement, la circulation des supports, à repérer, en particulier, leurs logiques de programmation afin de mieux comprendre les caractéristiques de l'offre cinématographique proposée par ces établissements.

A travers quelques items portant sur la trajectoire personnelle de ces gestionnaires, nous avons cherché à répondre tout simplement à la question : comment devient-on gérant de ciné-club à N'Djaména, quelles sont les motivations, les projets, les ambitions de ces acteurs et quelle place occupe la dimension strictement culturelle dans leurs choix professionnels ? Cette préoccupation était visible dans notre dernière question : « *A ton avis, quel rôle joues-tu dans la vie culturelle du pays ?* »

Quelle validité peut-on accorder aux réponses que nous avons obtenues ? Il faut garder en mémoire que le statut de chercheur est pratiquement inconnu de la plupart des membres de cette catégorie socio-professionnelle. Ce statut a donc dû être explicité, il a fallu lever toute ambiguïté concernant une possible identification comme agent du fisc ou d'un autre service administratif. La crainte d'une dénonciation restait présente et pouvait, selon le cas, peser sur la situation d'entretien. Par exemple, comment traiter le cas d'un commerçant ayant pignon sur rue mais exploitant par ailleurs un ciné-club clandestin dans la cour de sa concession le soir ?

Les entretiens se sont déroulés en général dans les locaux mêmes où ces personnes exercent leur activité et tous ont accepté de nous répondre. Comme il s'agissait pour l'essentiel de questions ne mettant pas en jeu des affects mais cherchant à établir des faits, les obstacles linguistiques étaient réduits, ce qui n'a pas été le cas pour d'autres catégories d'acteurs. Ceci ne garantit évidemment pas l'absence de possibilités de distorsion dans les propos recueillis :

des recettes ont pu être minorées par prudence, une certaine fierté d’être choisi pour une étude universitaire a pu générer parfois des grossissements par lesquels le sujet exagérait son importance pour se mettre en valeur dans une stratégie de présentation de soi. Toutefois, les recoupements qu’autorisaient la multiplicité des questions et les comparaisons entre les entretiens nous font considérer les propos recueillis comme globalement fiables, sauf peut-être lorsque tous ces gestionnaires déclarent être en règle avec l’administration. Ces propos sont même d’une désarmante franchise lorsqu’il s’agit d’évoquer les sources piratées en matière de supports de diffusion. Dans d’autres contextes, nous aurions rencontré des stratégies d’évitement ou des silences. La franchise des propos est ici révélatrice d’un état d’esprit par rapport à la propriété intellectuelle. Pourquoi dissimuler ce qui est une pratique normale ?

Au plan méthodologique, le cas des responsables de centres religieux présentait de fortes analogies avec celui des ciné-clubs, tout simplement parce que notre questionnaire était construit pour permettre une comparaison des deux types d’établissements. Toutefois, la dimension économique est ici estompée au profit des engagements idéologiques et religieux qui saturent le propos et font émerger en permanence un discours fondé sur le prosélytisme et l’auto-valorisation. Il ne nous semble pas que ce phénomène ait affecté la fiabilité des informations fournies ; il a été au contraire utile pour mettre au jour les logiques d’acteurs.

Pour ce qui concerne la dernière catégorie d’établissements que sont les centres culturels sous tutelle de l’Etat¹¹, nous avons été confrontés à une situation délicate en tant que chercheur. En effet, l’entretien avec le directeur de la structure a eu lieu après notre nomination par décret présidentiel à la tête de la division du cinéma au Ministère de la Culture. Il est clair que les réponses faites à nos questions étaient adressées à la fois au chercheur et au fonctionnaire du ministère, notamment pour tout ce qui concerne l’absence de moyens financiers et humains et le non versement de la dotation de fonctionnement. La réponse à la dernière question de l’entretien le montre à l’évidence ; elle porte sur le non versement de la subvention et c’est le cadre du ministère de tutelle qui est clairement interpellé.

P.N. : A votre avis, pourquoi cette subvention ne tombe pas ?

*M.N.A. : Ah ! Le pourquoi, ça ne je ne saurais vous le dire parce que vous êtes là maintenant dedans.*¹²

¹¹ Le Centre Baba Moustapha et ses annexes des grandes villes de province.

¹² Entretien n°4 réalisé avec Mahamat Nour Ali, Directeur, Maison de la Culture Baba Moustapha, le 16 janvier 2012.

Cette remarque soulève, plus largement, la dimension déontologique posée par l'entretien d'acteurs qui sont identifiables (même si le recours aux initiales a été systématique) parce que nous avons révélé le nom de la structure qu'ils dirigent. Le problème se pose surtout pour les ciné-clubs. En choisissant de privilégier des établissements d'une certaine importance et de faire porter une partie de l'entretien sur les logiques géographiques d'implantation ou encore sur la sémiotique des noms, il devenait impossible de maintenir un strict anonymat de ces acteurs et il est clair que certains de leurs propos, notamment ceux qui mettent en cause les comportements des forces de l'ordre lors des contrôles administratifs, pourraient leur être reprochés. Dans un autre contexte, nous aurions procédé différemment, mais nous avons tenu compte de la spécificité tchadienne en la matière. Ainsi, les jugements de Mahamat Saleh Haroun ou de Serge Coelo¹³ s'exprimant en qualité sur la politique culturelle du Tchad donnent une idée de la marge de manœuvre tolérée à certains acteurs publics. Ceci a suffi à faire taire les scrupules déontologiques du chercheur et, pour ce qui est de son nouveau statut, à passer outre son obligation de réserve.

Avant d'analyser de manière plus détaillée notre démarche méthodologique concernant l'autre grande catégorie d'entretiens, celle qui visait les publics, nous souhaitons évoquer un maillon à la fois essentiel et problématique : il s'agit des petits vendeurs à la sauvette de supports piratés. Comment établir un contact avec ces acteurs à la fois visibles et clandestins ? Nous les avons rencontrés sur leur terrain et nous avons tenté d'obtenir, par recoupement, un tableau de cette économie doublement souterraine. Nous avons aussi cherché à savoir comment cette activité, souvent pratiquée pendant les études secondaires, s'insérait dans la vie de ces jeunes gens et pouvait correspondre à un projet professionnel. Là encore, quelle information révéler, où s'arrêter face aux réticences, comment libérer la parole ? Nous n'avons pas cherché à aller au-delà des propos allusifs concernant les passages en fraude ou les complicités douanières ; leur simple mention suffisait à notre recherche. Paradoxalement, il faut souligner, comme pour les autres acteurs, que nous avons rencontré une surprenante franchise dans la communication d'informations qui, dans d'autres pays, seraient tues. Comme si l'impunité et la tolérance dont bénéficie ce petit commerce suffisaient à effacer les réticences.

Enfin, nous tenons à justifier la présence, au sein des annexes, des entretiens que nous avons conduits avec les cinéastes. Comme nous l'avons signalé dans notre propos introductif, notre

¹³ Directeur du Cinéma Le Normandie.

objet de recherche a subi une inflexion qui nous a été suggérée par la complexité du terrain ; notre problématique s'est affinée et nous a conduit à abandonner l'étude des œuvres filmiques tchadiennes en tant qu'objets esthétiques puisque nous avons choisi de privilégier les écrans plutôt que les films en tant qu'œuvres.

Il subsiste néanmoins des traces de cette préoccupation première dans les annexes de notre travail. En effet, nous avons choisi de conserver les entretiens que nous avons conduits avec des réalisateurs tchadiens au moment où nous envisagions de les exploiter systématiquement.

Ils portent sur la question de l'identité professionnelle des cinéastes, sur leur parcours, sur les difficultés de production et de diffusion qu'ils rencontrent, leurs sources de financement, le genre de films qu'ils produisent et surtout le rôle qu'ils jouent dans la société, le rapport qu'ils voudraient créer avec le public tchadien.

Ce matériau brut pourra servir de base à une recherche ultérieure ou être exploité par d'autres chercheurs.

1.4. Le cas des entretiens avec les spectateurs

C'est sans conteste sur ce terrain que le recueil d'information a été le plus délicat. Il n'existe à ce jour aucune étude concernant les pratiques culturelles des tchadiens, aucune recherche portant sur la sociologie des publics de la culture sur laquelle nous puissions nous appuyer. Il faut préciser d'emblée que notre démarche ne visait aucunement à combler ce vide : les moyens dont nous disposions rendaient un tel objectif inenvisageable. La dimension quantitative inhérente à toute étude de sociologie des publics nous a conduit à écarter cette direction de recherche. D'autre part, la question des liens entre les hiérarchies sociales et les hiérarchies culturelles se pose au Tchad en des termes spécifiques : quand bien même il le souhaiterait, il est difficile au chercheur de tenir compte des déterminismes sociaux dans une perspective bourdieusienne là où les études préalables sur les constituants majeurs de ces déterminismes font défaut. Ceci rend plus délicate l'exploration de la manière dont les goûts sont construits.

Plus modestement, nous avons donc cherché à poser quelques jalons à travers 20 entretiens dont les transcriptions portent les numéros 30 à 49 dans le volume d'annexes du présent travail. Ces entretiens sont d'une durée moyenne de 9 minutes avec une amplitude allant de 20 mn 37s à 2mn 57s¹⁴. Discuter la représentativité de cet échantillon par rapport aux publics des établissements diffusant des films à N'Djaména supposerait que nous soyons en mesure

¹⁴ La durée minimum sera commentée dans les paragraphes qui suivent.

d'avoir une connaissance socio-démographique de ces publics. Ce n'est pas le cas. Il n'est donc pas utile de tenter une justification qui serait toute empirique. Nous pouvons juste faire état de quelques précautions méthodologiques destinées à pallier les plus grossières distorsions...ou à en prendre conscience. Ainsi nous avons conduit des entretiens à nombre égal dans les deux types d'établissements, mais si l'on considère la liste des professions déclarées par les sujets qui ont accepté le principe d'un entretien, il apparaît clairement que tous ont été scolarisés ; certains sont en cours d'études secondaires, d'autres diplômés. Or, comme le montre notre étude de ces établissements, toute empirique qu'elle est, une proportion non négligeable du public des ciné-clubs est soit analphabète soit a interrompu très tôt des études au niveau de l'enseignement primaire. Entamer des entretiens avec ce type de public posait des problèmes linguistiques d'une telle ampleur pour un résultat hélas prévisible que nous ne l'avons pas tenté. Ce travail aurait relevé d'une toute autre démarche impliquant d'autres modes de questionnement. Le cas du public féminin posait également un problème difficilement soluble pour deux raisons : d'une part la sous représentation des femmes parmi le public des ciné-clubs que nous évoquons dans notre analyse et d'autre part les codes de comportement liés à la société tchadienne qui ne permettent pas facilement à un homme de conduire un entretien avec une femme étrangère à sa famille ou à son milieu. Et même si l'on a obtenu un accord de principe, cela ne présage en rien de la qualité de la relation de confiance ainsi établie comme en témoignent les deux entretiens avec des sujets féminins (n°34, n°42). La transcription de l'entretien n°34 (2mn 57s) en particulier montre clairement la nature des résistances qu'une telle situation peut faire naître. Il s'agit d'une élève de terminale dont l'entretien est d'un vide tellement manifeste qu'il signale un blocage de la relation enquêteur enquêté, blocage indépassable dans les circonstances de l'enquête. Il s'agit peut-être d'un cas limite, mais il illustre la difficulté de recueillir des informations, notamment celles qui portent sur les affects, auprès d'un public féminin si on est un homme. Les circonstances dans lesquelles se sont déroulés ces entretiens méritent qu'on s'y arrête. Ils se sont étalés sur plusieurs mois et nous avons souhaité qu'ils se déroulent dans l'environnement même du site de projection. Pour ce qui concerne les centres culturels nous n'avons rencontré aucune difficulté particulière mais, là encore, la spécificité des ciné-clubs a pesé sur la conduite des entretiens.

Nous avons pensé que la « salle » elle-même, lieu habituellement dévolu à la projection des films, serait certainement peu propice aux entretiens. C'est pour cette raison que nous avons souhaité interroger les publics à leur sortie. Cette option a été difficile à tenir dans la mesure où les rues de N'Djaména restent souvent sombres la nuit faute d'éclairage public ou en

raison de délestages fréquents. Cette situation n'est guère favorable à la conduite d'un bon entretien. De plus en raison de l'insécurité qui règne dans la ville à la tombée de la nuit, il est arrivé que le public refuse de s'attarder à la sortie de la projection pour répondre à nos questions. Il nous a fallu souvent prendre des rendez-vous pour le lendemain de la projection. Les lieux où se sont déroulés les entretiens ont des noms évocateurs : « *Espace vert* », « *Mandog* », « *Gastronomie* » ; il s'agit de bistrots qui nous permettaient de déployer des stratégies de convivialité et de lever quelques réticences. Evidemment, cela ne donne pas les mêmes résultats qu'un entretien conduit à la sortie d'un ciné-club lorsque le spectateur est sous le coup de l'émotion et des sentiments suscités par le film qu'il vient de regarder et ces circonstances particulières ont sans doute eu une influence sur les réponses fournies par nos interlocuteurs, mais une fois encore la rigueur méthodologique a dû céder le pas aux contraintes du terrain.

Nous avons rencontré d'autres contraintes, beaucoup plus pénalisantes par rapport au contenu même des entretiens et à la qualité des données qu'ils nous ont permis d'obtenir. Il faut ici en rendre compte sachant que notre objectif était double : recueillir des informations sur des pratiques et faire s'exprimer les sujets sur leurs attachements à des lieux, à des genres, à des œuvres¹⁵.

Pour ce qui concerne les pratiques, le caractère factuel et direct des questions offrait peu de marge à l'incertitude et surtout à l'incompréhension. Un nombre important d'items visait ici à interroger des aspects très divers : des questions de fidélité à un établissement, d'exclusivité de fréquentation, mais aussi de fréquence et d'horaire en poursuivant systématiquement par une question destinée à permettre au sujet d'explicitier ses choix puisque notre démarche restait résolument qualitative. Nous avons aussi cherché à explorer les phénomènes de sociabilité associés à la pratique cinématographique : venez-vous seul ou accompagné ? Par qui ? Nous voulions par là tenter de comprendre comment se construisait ce « voir ensemble » qui est le fondement même de la pratique cinématographique et quelle part prenaient les autres dans cette construction. Du « voir ensemble », nous sommes passés au « parler ensemble » en cherchant à repérer les moments, les formes et les termes du partage, si tant est qu'il ait lieu, autour des œuvres filmiques. De quoi parle-t-on, quand, avec qui ? A travers cette interrogation, nous voulions savoir, finalement si le film était un objet de discours, et si ce discours se fondait sur l'objet filmique lui-même ou sur son référent supposé, autrement dit

¹⁵ Voir grille N° 10 en annexe.

sur la « réalité » dont il était censé rendre compte. C'est le rapport entre la perception du réel et celle de sa représentation que cette exploration tentait de mettre au clair.

Un certain nombre de questions avaient pour objectif de nous permettre de retracer le parcours des publics en amont de la sortie au cinéma qui avait fait l'objet de l'entretien. Comment, grâce à qui avaient-ils découvert l'établissement qu'ils fréquentaient régulièrement ? Et en élargissant encore notre perspective, nous avons tenté de mettre en parallèle des pratiques plus individuelles liées aux œuvres filmiques comme le visionnement de films à la maison en format DVD ou VHS et la pratique télévisuelle même si nous sortions là du cadre strict de notre étude qui portait sur des pratiques collectives. Notons sur ce point qu'en écartant de nos entretiens la frange la plus socialement démunie des publics des ciné-clubs nous avons sans doute sur-représenté ces pratiques qui impliquent la possession d'un matériel trop coûteux pour ces populations.

Un point important de notre questionnement visait à retracer la circulation des sujets interrogés entre les deux types d'établissements qui leur étaient offerts à savoir les centres culturels et les ciné-clubs dans la mesure où il s'agissait de deux contextes extrêmement différents et d'univers filmiques profondément dissemblables. La faiblesse de l'échantillon ne permet sans doute pas de conclure mais en interrogeant systématiquement chaque sujet rencontré dans un type de lieu donné sur ses pratiques liées à l'autre type de lieu, nous avons pu esquisser quelques pistes. Nous aurions souhaité aller plus loin et pouvoir replacer la pratique cinématographique dans le champ plus large des pratiques culturelles, mais c'était l'objet d'un autre travail. Au hasard de quelques relances, nous avons pu recueillir quelques réponses à des questions qui, sous des formes différentes, reflétaient la même interrogation : que faites-vous de votre temps libre quand vous n'êtes pas au cinéma ?

Il faut en venir enfin au domaine le plus délicat : l'expression des affects et des attachements. Nous avons cherché à recueillir les désirs, le goût des publics pour les images, mais encore plus, leur attachement à un genre de film ; nous espérions faire s'exprimer les sujets sur leur processus d'appropriation d'un film, de son univers, de ses valeurs, de ses options esthétiques. Or, à travers la conduite des entretiens, nous avons découvert que le rapport à la langue française a été l'une des causes majeures des difficultés rencontrées par le public pour exprimer son attachement ou son intérêt pour un film ou un genre de film. Dans ses relations socio-familiales quotidiennes, nous l'avons dit, les tchadiens se servent souvent de dialectes locaux (arabe et sara) pour communiquer. Interroger un tel public sur ses pratiques dans une langue autre que son dialecte constitue un vrai problème tant au niveau de la langue qu'au niveau des expressions adéquates pour exprimer son goût et son attachement, surtout s'il

s'agit de s'exprimer face à quelqu'un que l'on connaît à peine et que l'on pressent être détenteur du savoir. Ainsi, certains sujets avaient manifestement peur de « se tromper », comme s'ils devaient produire la « bonne réponse », tentaient vainement de faire appel à une mémoire défaillante avant de renoncer, incapables qu'ils étaient de mobiliser leurs connaissances. Le danger était alors que l'entretien soit vécu comme une épreuve.

C'est dans ce domaine que nous avons dû procéder aux ajustements les plus nombreux dans la présentation de notre questionnaire. Nos premières formulations ont donné lieu à des réponses extrêmement courtes, voire superficielles ou parfois vides de sens. En donnant un plus de souplesse aux entretiens sans toutefois les déstructurer, en tentant d'éliminer le vocabulaire technique, en reformulant chaque fois que nous étions face à une incompréhension manifeste, nous avons atténué marginalement l'ampleur du phénomène sans toutefois le réduire de manière significative. Même en nous inspirant des préceptes d'Emmanuel Ethis :

« L'invention sociologique se doit de repousser les limites de l'interrogeable si elle veut espérer attraper à travers des lectures possibles et disponibles la fabrique de nos dynamiques culturelles à l'œuvre dans nos constructions identitaires les plus insaisissables » (Ethis, 2004 : 150)

il est des cas où les limites de l'interrogeable se posent avec force face à la détermination du chercheur.

On peut faire au moins trois hypothèses interprétatives face à ces incompréhensions ou à ces difficultés d'expression, étant entendu qu'il ne s'agit pas d'explications d'alternatives mais de phénomènes qui se conjuguent et se renforcent mutuellement

La première consiste à considérer que ces difficultés relèvent simplement du niveau de compréhension et d'expression en français des interlocuteurs, de la difficulté à faire sens à partir des énoncés employés dans l'entretien et aussi de leur difficulté de s'exprimer dans cette même langue. On constate ce phénomène lorsqu'on parcourt les transcriptions de bon nombre des entretiens figurant en annexe : les gaucheries de formulation, les hésitations, les déstructurations syntaxiques traduisent une gêne profonde dans le maniement de la langue.

La seconde hypothèse consiste à se rappeler qu'en Afrique et au Tchad en particulier, il n'est pas habituel de discuter des goûts en matière culturelle ; le public manque donc d'une culture de l'appréciation. Il ne sait comment exprimer ses attachements pour la simple raison qu'il n'en a pas l'habitude. Au demeurant, il existe peu d'expressions et de mots dans les dialectes tchadiens pour exprimer l'émotion, le désir et le goût.

Enfin, la troisième piste, proche de la précédente mais néanmoins distincte, consiste à considérer ces difficultés comme relevant de l'absence d'une culture cinématographique ancrée et donc d'un langage cinématographique pouvant servir aux publics pour exprimer leurs goûts dans ce domaine. Nous pouvons considérer que ces réponses traduisent le caractère affectif et intime de cette absence de culture cinématographique ou la difficulté de parler d'un objet culturel dont ils n'ont qu'une maîtrise imparfaite, voire inexistante.

Toutefois, on peut aussi penser ces difficultés autrement qu'en termes d'obstacles pour le chercheur. Sur la question particulière des genres cinématographiques, l'absence de référence à une culture savante dont la terminologie rigide constituerait un passage obligé permet au contraire d'avoir un accès direct aux représentations des sujets, même si elles sont frustes. Ainsi, nous avons pu constater que chez certaines personnes, la notion de catégorie se réduisait à une œuvre ou à un acteur, ce qui est en soi révélateur de la manière dont se structure dans leur imaginaire le monde du cinéma. Dans cette perspective, les silences mêmes constituent des réponses si on est en mesure de les décoder.

Plus largement, nous n'avons pratiquement pas eu à vaincre le type de résistance rencontré par les chercheurs qui se sont intéressés, dans un contexte français par exemple, à des objets culturels non légitimes¹⁶, tout simplement parce que ce concept de légitimité culturelle n'est pas directement transférable dans la société tchadienne¹⁷. Nous n'avons donc pas trouvé trace d'un fond de culpabilité lié à l'appréciation d'une culture cinématographique qui serait jugée ailleurs de manière dépréciative.

1.5. De l'usage modéré du questionnaire

Nous n'avons fait qu'une exception au choix de l'entretien semi directif pour recueillir l'information : nous avons élaboré un questionnaire à destination d'un échantillon de 50 étudiants du département de communication de N'Djaména, questionnaire que nous avons pu facilement administrer à ce public captif et dont le contenu reprend les éléments les plus factuels des entretiens conduits avec les spectateurs. Nous avons cherché par là à disposer d'un instrument de comparaison entre les pratiques et les attachements de ces spectateurs et ceux d'un groupe homogène (niveau d'éducation et tranche d'âge) fréquentant peu ou prou les mêmes lieux. Cette discrète incursion dans le domaine quantitatif était-elle indispensable ou

¹⁶ Nous pensons notamment aux travaux de Bruno Péquignot, Dominique Pasquier ou Philippe Le Guern qu'évoque Juliette Dalbavie à propos de sa propre étude sur l'attachement à Brassens. Cf. Juliette Dalbavie, *La patrimonialisation de la chanson entre musée et mémoire collective. L'exemple de Georges Brassens à Sète*, pp. 276-278.

¹⁷ Même s'il existe des lieux auxquels s'attache une image de distinction comme l'Institut Français du Tchad.

ne correspondait-elle qu'au désir un peu naïf du chercheur de se rassurer par quelques chiffres ? Un Premier Ministre anglais¹⁸ aurait dit qu'il faut se servir des statistiques comme les ivrognes se servent des réverbères, pour se soutenir et non pour s'éclairer. En jetant un regard rétrospectif sur cette tentative, nous considérons que ces deux fonctions ont été pour nous d'un bénéfice assez limité mais qu'elles ont néanmoins permis de conforter certaines conclusions et aussi de mettre au jour une certaine spécificité des pratiques culturelles de la population estudiantine féminine.

1.6. L'observation des pratiques et des comportements

Comme on aura pu s'en rendre compte, toutes les stratégies que nous avons voulu mettre en œuvre pour faire s'exprimer les sujets que nous avons rencontrés sur leur manière de « faire avec » le cinéma ont parfois trouvé leur limite. Les reformulations, les ajustements, les relances ont buté sur des obstacles culturels ou langagiers trop lourds pour être levés dans le temps qui nous était imparti. Entre des attachements cités et l'expression de leur justification le langage faisait barrière et toute mise en scène de notre questionnement cessait d'être opératoire. Nous avons donc associé aux entretiens semi-directifs une observation *in situ* menée dans les lieux de projection eux-mêmes, en particulier les ciné-clubs, troquant l'enregistreur contre l'appareil photo et le carnet de notes.

Ces observations ont été conduites à la fois hors des séances, lorsque les lieux sont rendus à la vie domestique ou à d'autres fonctions sociales, mais aussi avant, pendant et après les séances où les comportements du public se donnaient à voir. L'intérêt de cette démarche est qu'elle nous permettait d'observer des pratiques en actes. Nous avons, comme n'importe quel spectateur, payé notre entrée en salle, non pas pour voir le film mais pour adopter la posture de l'ethnologue qui, dans une exposition,

« Tourne le dos aux œuvres et regarde les gens ; et il note tout ce qu'il voit et tout ce qu'il entend » (Veron, Levasseur, 1983 : 11).

L'observation du public pendant la projection nous a fourni un matériau intéressant sur les codes de sociabilité qui fonctionnent dans un tel environnement, sur les déplacements en cours de séance, les commentaires échangés sur l'action, les explications données à voix haute au voisin qui n'a pas compris une séquence, les interjections peu amènes adressées au

¹⁸ La phrase a été attribuée à Disraeli, mais aussi à Hans Kuhne à propos des politiciens : « *Politicians use statistics like drunkards use lampposts: not for illumination, but for support.* »

méchant ou les applaudissements saluant les exploits du héros. A travers ces notations, nous avons pu appréhender quelques éléments de la posture spectatorielle qui se donne à voir dans ces établissements et, finalement, éclairer un peu la nature du rapport qui s'établit avec l'œuvre filmique.

Plus spécifiquement, nous avons voulu observer les spectateurs potentiels face aux panneaux d'affichage dressés à l'entrée des ciné-clubs, à la fois pour faire une analyse sémiotique sommaire de ces objets communicationnels mais surtout pour étudier ce lieu comme terrain de négociation destiné à faire entrer le spectateur dans la « salle » à l'exclusion de toute autre forme de médiation hormis les conseils ou avertissements prodigués par des pairs. Les hésitations des uns, l'indifférence des autres, les manifestations de mauvaise humeur d'un public féminin devant une programmation jugée sans intérêt... nous avons noté tout cela, sans nous dissimuler mais en prenant la posture du spectateur ordinaire au milieu des autres.

Il apparaîtra, à la lecture du présent chapitre, que notre méthodologie de recherche porte l'empreinte lourde, trop lourde sans doute, des contraintes de notre terrain, d'une difficulté à réconcilier la nécessaire rigueur de la démarche avec l'impossibilité de transférer des concepts, des méthodes et des instruments pertinents ailleurs. En privilégiant une attitude ethnologique fondée sur l'entretien et l'observation, nous avons tenté de rendre compte d'une réalité peu explorée et complexe, surtout pour ce qui concerne le volet lié à la réception des œuvres filmiques dans une société sans culture formelle et dénuée des formes familières de la médiation.

Chapitre 2

La mort lente des salles obscures : un phénomène endémique en Afrique noire

On aurait pu penser que l'obtention de l'indépendance par les pays africains allait permettre, dans un délai raisonnable, que l'exploitation de l'ensemble des salles de cinéma traditionnelles en Afrique noire francophone soit assurée par les africains eux-mêmes. Cette démarche n'a pu être conduite avec succès pour trois raisons principales :

- l'absence d'une production cinématographique africaine suffisamment importante dans les années 60 – 70 pour constituer une source autonome de programmation ;
- l'absence d'un contrat clairement établi avec les producteurs et les distributeurs européens ;
- mais aussi et surtout l'absence d'une volonté manifeste des autorités africaines pour soutenir la culture en général et le cinéma en particulier.

C'est ainsi que, quelques années seulement après l'indépendance et surtout après la nationalisation des salles de cinéma longtemps tenues par des sociétés d'exploitation françaises, des difficultés s'étaient fait sentir et avaient entraîné la fermeture de certaines salles. Ces fermetures se sont opérées progressivement et ont atteint aujourd'hui leur paroxysme dans tous les pays d'Afrique noire francophone. Les causes structurelles sont partout identiques, même si l'on peut trouver des aspects conjoncturels spécifiques à certains Etats. Elles ont pris une ampleur considérable et constituent un phénomène majeur à l'orée de ce nouveau millénaire où les technologies nouvelles progressent à pas de géant grâce aux supports numériques (DVD) et aux matériels de diffusion qui leur sont liés (lecteur/graveur, vidéoprojecteur), à la télévision par satellite et, plus globalement, à une demande croissante d'images de la part des populations africaines. L'objectif de ce chapitre est de faire un état des lieux afin de diagnostiquer les causes profondes de ces fermetures, de déterminer ce que sont

devenues les salles fermées et aussi d'analyser les différentes initiatives qui, sous des formes différentes, cherchent toutes à renverser le cours des choses, à lutter contre ce qui semblait naguère encore, un inéluctable déclin.

2.1 État des lieux des années 1960 à 1980

« L'histoire sociale du cinéma et de ses publics est inséparable de l'histoire de la construction, de la transformation, du déplacement ou de la disparition de ses salles. Au fur et à mesure des évolutions urbaines, « le cinéma » a su se faire une place dans la cité à côté des autres bâtiments à l'architecture institutionnellement signifiante que sont les mairies, les hôtels de ville, les théâtres (parfois, les cinémas s'y sont logés), les écoles, les bibliothèques, les stades, les salles « polyvalentes », ou aujourd'hui, les centres commerciaux à la périphérie des villes. En définissant et en tentant de comprendre comment s'invente la « scène cinématographique » dans la cité, on éclaire simultanément les questions relatives à la diffusion, aux différents modes de consommation des films, mais aussi à l'évolution, à la présence et à la métamorphose de ses publics. » (Ethis, 2005 : 29)

C'est à la lumière de cette citation que nous aimerions commencer notre étude sur la situation des salles de cinéma en Afrique noire francophone. En effet, jusqu'à une période relativement récente, la « scène cinématographique » se confondait avec la salle de cinéma. Une salle de cinéma, au sens strict du terme, est un lieu obscur dans lequel on peut projeter des films même s'il fait jour à l'extérieur. C'est un lieu exclusivement réservé à cet usage, où un public se rassemble pour regarder un film et partager un moment d'émotion, de plaisir. C'est aussi, originellement, une salle équipée d'un projecteur 35 mm où l'expérience spectatorielle spécifique au cinéma peut avoir lieu. Si nous ne nous plaçons pas dans un contexte africain, il serait inutile de rappeler de telles évidences. Les critères de cette définition revêtent pourtant ici une importance particulière. En effet, l'obscurité d'une salle permet une temporalité des séances que n'autorise pas un local ouvert, lequel ne peut fonctionner que lorsque le soleil se couche et est soumis aux intempéries. Le caractère dédié d'une salle de cinéma, à la fois en raison de son architecture et de son équipement technique, correspond à toute une dimension économique spécifique de la filière cinématographique : nombre de copies diffusées, durée de location, exclusivité... et c'est à ce titre qu'en parlant de la salle du cinéma Normandie au Tchad, le cinéaste Mahamat Saleh Haroun dira :

« Pour ceux qui n'étaient pas là dans les années 75 où j'étais adolescent, il fallait voir le dimanche à 10 heures, les séances qu'on appelait les séances de

matinée. [...] C'est quelque chose de formidable. [...] Au Normandie, c'était le matin, il fait jour dehors et soudain vous êtes dans le noir et vous n'avez plus la notion de temps. Quand vous sortez vous dites, tiens il fait jour. Et c'est cette magie là que les gens ne connaissent pas ... »¹⁹

C'est de la disparition de ces lieux physiques dans leur ensemble dans tous les pays de la zone francophone de l'Afrique sub-saharienne - territoire qui offre la plus grande similitude avec le Tchad - que nous parlerons dans ce chapitre et on voit déjà qu'il s'agit de bien autre chose que de simples bâtiments. Comme nous le verrons plus loin, il ne faut pas confondre la disparition de ces lieux emblématiques avec une disparition de tous les lieux de projection d'œuvres cinématographiques, mais avant d'évoquer ces lieux d'un autre type qui ont pris la place des cinémas, il faut s'interroger sur les raisons qui ont fait que ces « salles obscures », en tant que mode d'exploitation, ont disparu. Pour étudier ce phénomène, nous avons choisi comme date de départ 1960 qui marque l'accès à l'indépendance de ces États, dans la mesure où la fermeture de certaines de ces salles était liée à des choix politiques ou économiques des nouveaux dirigeants de certains pays. Il ne sera donc pas question ici d'étudier la situation des salles de cinéma en Afrique pendant la période coloniale, même si nous ne pouvons faire abstraction de cet héritage.

2.1.1 Nombre de salles

Avant les indépendances et même au cours des quelques années qui ont suivi, le monopole de l'exploitation de ces salles était assuré par deux compagnies françaises : la Compagnie Marocaine de Cinématographie Commerciale²⁰ (COMACICO) et la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA). Nous sommes dans les années 1946, c'était l'époque de l'âge d'or du spectacle cinématographique. À cette époque, en France, les salles de cinéma étaient le lieu de consommation quasi-unique du film. Selon Fabrice Montebello, on comptait 5163 salles au format standard en France, auxquelles il faut ajouter 222 établissements en Algérie, 53 en Tunisie et 72 au Maroc (Montebello, 2005 : 49). C'est à partir du Maroc que naîtront ensuite les salles en Afrique noire francophone. Non seulement ce mouvement a donné naissance aux salles en tant que lieux physiques, mais aussi à ce qu'Emmanuel Ethis nomme « scène cinématographique » dans toutes ses dimensions (structures architecturales,

¹⁹ Interview de Mahamat Saleh Haroun à la Presse télévisée tchadienne, N'Djaména, 4 juin 2010. (Annexe II, document 1).

²⁰ En 1946, cette compagnie s'était installée en Afrique au sud du Sahara après avoir quitté le Maroc, d'où son appellation de « Compagnie Marocaine ».

noms des salles de cinéma, origine et programmation des films). On retrouvait dans tous les États de l'Afrique noire des noms de salles tels que : Ciné Palace, Le Paris, Ciné Rex, Ciné Vog, le Shérazade, Le Normandie etc. qui évoquaient ceux donnés aux salles confortables et luxueuses de la Métropole. Comme en France, ces salles étaient également classées selon l'ordre de programmation. On distinguait des salles de première vision ou d'exclusivité et des salles populaires auxquelles s'ajoutaient des salles mixtes. Comme jadis les nouvelles villes américaines ont reçu de leurs fondateurs des noms évoquant ceux de leur pays d'origine, ces salles, par leurs caractéristiques et leurs noms correspondaient à un certain prolongement de la France en Afrique, à un désir de retrouver ce qui manquait, à une forme de nostalgie.

En 1961, le nombre de salles de première vision en Afrique noire francophone appartenant à la COMACICO s'élevait à 11. Elle avait 35 salles mixtes et 50 salles populaires. La SECMA, quant à elle, possédait 5 salles de première vision, 23 salles mixtes et 27 salles populaires. En 1968, les Etats d'Afrique noire francophone comptaient environ 240 salles commerciales dont 180 étaient équipées de format 35 mm et 60 en format 16 mm. Sur les 180 salles équipées en 35 mm, 85 salles revenaient à la COMACICO et 65 à la SECMA (Debrix, 1968 : 2).

Il faut noter que les chiffres relatifs à la situation du cinéma en Afrique noire francophone (nombre de salles de cinéma, nombre de sièges etc.) avancés tout au long de ce travail sont à prendre avec la plus grande réserve. Ils ne reflètent pas tous la réalité avec la même précision car ils sont tirés de sources dont la fiabilité est parfois douteuse et difficile à préciser.²¹

En tenant compte de ces réserves, voici comment se présente la situation des salles entre 1961 et 1972 dans les 14 Etats de l'Afrique noire francophone :

²¹ Pour 1961, les chiffres sont tirés de l'annexe I de la Documentation écrite et sonore de l'Office de Coopération Radiophonique (OCORA) sur *Le cinéma en Afrique, Situation du cinéma commercial en Afrique*, parue la même année. Les chiffres pour 1972 proviennent de la page 12 de l'ouvrage : *Les cinémas africains en 1972* de Guy Hennebelle, publié par la Société Africaine d'Édition de la même année.

Tableau n°1: Situation du cinéma en Afrique sub-saharienne (1961 à 1972)

Pays	Catégorie des salles	1961			1972			Évolution des salles en 10 ans	Évolution des places en 10 ans
		Nombre de salles	Total de places	Population en millions	Salles de 35 et 16 mm	Total de places	Population en millions		
Bénin (Dahomey)	M	2	2 950	2,2	3	4 700	2,64	0	1750
	P	1							
Burkina (Haute Volta)	M	4	5800	4,5	6	10 000	5,38	0	4200
	P	2							
Cameroun	1 V	2	4 800	4,1	23	-	5,84	+ 14	-
	M	3							
	P	4							
Congo Brazzaville	1 V	2	6 700	0,9	10	-	0,92	+ 2	-
	M	2							
	P	4							
Côte d'Ivoire	1 V	3	32 500	3,1	50	25 000	4,19	+ 17	-7500
	M	10							
	P	20							
Gabon	M	2	800	0,45	2	600	0,6	0	-200
Guinée (Conakry)	1 V	2	10 500	2,5	24	10 000	3,89	11	-500
	M	6							
	P	5							
Mali	M	7	13 500	4,1	18	12 550	5,02	+ 3	-450
	P	8							
Mauritanie	M	1	700	0,78	2	500	1,14	+ 1	-200
Niger	M	3	3 400	2,9	9	3 000	4,02	+ 6	-400
Sénégal	1 V	5	48 500	3,1	87	50 415	3,82	+ 31	1915
	M	14							
	P	37							
Tchad	1 V	1	4 050	2,6	7	4 000	3,5	+ 2	-50
	M	2							
	P	2							
Togo	M	1	1 000	1,4	2	2 000	1,95	+ 1	1000
RCA	1 V	1	2 700	1,2	4	2 000	3	0	-700
	M	1							
	P	2							
TOTAL		159	137900	33,83	247	124765	45,91	88	5165

1V = salle de première vision ; M = salle mixte ; P = salle populaire

Notons d'abord que le tableau que nous avons construit appelle deux réserves importantes :

- d'abord, il rapproche les années 1961 et 1972 alors que les données sont de provenances différentes dont les sources ne sont pas communiquées ;
- ensuite, ce tableau établit une corrélation entre population globale du pays considéré et équipements cinématographiques en se fondant **implicitement** sur la transposition d'une situation existant en Europe et plus particulièrement en France. Le postulat

présent ici est que le cinéma est une pratique culturelle démocratique qui concerne l'ensemble de la population. Selon l'UNESCO par exemple, ce chiffre joue un rôle significatif comme indicateur de développement des moyens d'information d'un pays :

« Un pays est considéré comme insuffisamment développé en moyens d'information lorsque pour 100 habitants il dispose :

- de dix exemplaires de quotidiens ;*
- de cinq postes de radio ;*
- de deux sièges de cinéma » (Pommier, 1974 : 2).*

Or, comme nous le verrons, ce présupposé n'est pas fondé pour ce qui concerne l'Afrique des années 60. Ces réserves étant posées, ce tableau appelle les commentaires suivants :

Tout d'abord on remarque que les salles de cinéma à l'époque semblaient être toutes ou presque conçues à l'exemple des grandes salles (1000 places) de cinéma européennes d'après-guerre. Prenons deux exemples pour appuyer cette affirmation. Au Togo, pour une seule salle en 1961, il y avait 1000 places. En 1972, le nombre de salles est passé du simple au double et il en va de même pour les places, ce qui démontre que la seconde salle avait aussi une capacité d'accueil de 1000 places. Au Niger également, pour 3 salles en 1961, il y avait 3400 sièges, soit une moyenne de plus de 1000 sièges par salle. Sans qu'il soit utile de multiplier les exemples, ces deux cas suffisent pour nous permettre d'affirmer qu'il s'agissait bien de grandes salles de cinéma dont la jauge avoisinait les 1000 places. Même en l'absence de statistiques concernant les entrées, ceci fournit déjà, indirectement, une information sur la fréquentation espérée des cinémas à l'époque. L'exemple le plus frappant est celui du Ciné Vox au Maroc :

« C'est en 1935 qu'on inaugure ce qui devait être une des salles de cinémas les plus grandes d'Afrique. Pouvant contenir 2000 places, c'est un bâtiment décrit comme « énorme » par de nombreux témoins de l'époque. Ultra moderne avec ses trois balcons superposés, son éclairage indirect et, [...] son plafond escamotable qui permettait de profiter de la douceur des soirées estivales »²².

La seconde remarque concerne l'évolution du nombre de salles. On constate que dans la quasi-totalité de ces États, il y a une augmentation significative du nombre de salles. Ceci démontre que l'exploitation des salles était économiquement rentable à cette époque. De 159

²² Association de Sauvegarde du Patrimoine Architectural du XX^{ème} siècle au Maroc, *Le Vox, Newsletter du 4 septembre 2009*, [en ligne] <http://www.casamemoire.org/newsletter/Newsletter04%20-%20Septembre%202009.pdf>, consulté le 18 septembre 2010.

salles en 1961, on est passé à 247 salles en 1972, soit un écart de 88 salles en dix ans et un taux d'accroissement de 21%. On peut certes relativiser ce chiffre en considérant qu'il traduit la construction d'à peine une salle par an sur l'ensemble du territoire, mais nous préférons souligner qu'il est considérable dans la mesure où aller au cinéma ne relève pas d'une pratique culturelle traditionnelle en Afrique. Pour l'africain, ce qui tenait lieu de cinéma c'étaient les contes autour du feu à la tombée de la nuit ou les soirées de danses et de luttes au clair de lune sur la place du village. Ces spectacles étaient généralement gratuits. L'africain n'associait pas l'argent à ce que l'on hésite à appeler des « pratiques culturelles », tant l'expression semble étrangère aux sociétés traditionnelles. Par conséquent, il fallait du temps pour que cette pratique cinématographique s'installe, pour qu'elle trouve place dans la culture des populations urbaines les plus occidentalisées.

Si on analyse ce tableau d'un peu plus près, on peut constater l'existence de trois groupes de pays. D'une part, le Bénin, la Haute Volta, le Gabon et la RCA où le nombre de salles est resté pratiquement stable. D'autre part, un deuxième groupe constitué du Congo Brazzaville, du Mali, de la Mauritanie, du Tchad et du Togo où la croissance est modérée. Enfin, un dernier groupe (Sénégal, Niger, Guinée, Côte d'Ivoire et Cameroun) où on constate une croissance importante. D'une population de 33,83 millions en Afrique noire en 1961, on est passé à 45,91 millions en dix ans, soit un taux de croissance de 15%. Ceci semble justifier une corrélation entre l'accroissement démographique et l'augmentation du nombre de salles si l'on compare au taux de 21% d'accroissement de salles au cours de la même période. En réalité, ces chiffres constituent un trompe l'œil ; leur rapprochement est abusif et il est important de souligner le peu de pertinence d'un tel mode de calcul qui semble établir un lien entre la croissance d'une population autochtone et des équipements culturels qui ne la concernent que marginalement. À titre d'exemple, voici un extrait du rapport De Place :

« Pour la première sortie d' « Hibernatus » au cinéma « Le Paris » à Dakar (salle de cinéma couvert de 866 places), sur 395 spectateurs, il y avait environ 20 Sénégalais. Cette proportion est restée valable pendant toute l'exclusivité. Pour les films de « moindre importance », elle est encore plus faible » (Pommier, 1974 : 39).

Ce chiffre prouve à l'évidence le peu d'intérêt qu'accordent les Africains, même la bourgeoisie africaine, à la chose cinématographique. On peut en avoir une idée en comparant simplement les chiffres de 1961 pour le Congo Brazzaville et la Haute Volta. Ils suggèrent que le taux

d'équipement est fortement corrélé non pas à l'importance de la population autochtone, mais à celle de la population européenne. À Brazzaville par exemple, en 1961, pour 900 000 habitants on comptait huit salles de cinéma alors que, dans la même année, pour 4,5 millions d'habitants, on n'en comptait que six en Haute Volta. Ceci pose le problème du critère de répartition des salles selon ces États. On peut penser ici que Brazzaville étant la capitale de l'A.E.F., il y avait une forte présence européenne d'où le nombre important de cinémas. Un autre exemple, fondé cette fois sur la comparaison des données de 1961 et 1972, suscite des interrogations. Dans les autres États, on observe une décroissance à la fois du nombre de salles et de places. Comment comprendre que, pour un même nombre de salles (6) en Haute Volta (Burkina), on ait 5 800 places en 1961 et 10 000 places en 1972 ? Les cinémas en tant que bâtiments ne se sont pas agrandis. Ceci prouve encore une fois que le rapprochement entre deux séries de données issues de sources différentes est peu fiable et hasardeux.

En parlant d'une transposition architecturale occidentale à des villes africaines, il serait difficile de dire, comme le fait Emmanuel Ethis à propos d'un autre contexte, qu'en Afrique : *« au fur et à mesure des évolutions urbaines, « le cinéma » a su se faire une place dans la cité à côté des autres bâtiments à l'architecture institutionnellement signifiante... »*. Ces immeubles avaient sans doute une raison d'exister en leur temps, aujourd'hui ils ne sont que le reflet de symboles rappelant une période révolue. Ils constituent en quelque sorte des « lieux de mémoire » et leur évocation suscite chez les Africains qui les ont fréquentés un sentiment de nostalgie, un souvenir des bons moments vécus.

2.1.2 Distribution et exploitation

Malgré le manque de fiabilité des données, nous pouvons cependant présumer que l'exploitation des salles était florissante dans les 14 Etats de l'Afrique noire francophone. Même si nous ne disposons pas des chiffres de fréquentation, le simple accroissement du nombre de salles et du nombre de places l'atteste. Il est peu courant qu'un commerçant accroisse sa surface de vente et investisse dans des équipements lourds s'il n'a pas un retour sur investissement suffisant. Ceci s'explique par le simple fait que, comme nous l'avons dit plus haut, le monopole d'importation et d'exploitation était aux mains de deux sociétés françaises, la COMACICO et la SECMA. Il n'y avait pas d'autres concurrents dans le secteur des salles commerciales. Les autres exploitants privés, qui ne nous intéressent pas particulièrement dans ce travail, étaient dans le secteur non commercial et dépendaient d'ailleurs de ces deux sociétés pour la distribution des films. Elles n'avaient aucune taxe à

payer en France où elles s'approvisionnaient par l'intermédiaire de l'IMPORTEX et de la COGECI qui étaient basées à Monaco avec un service d'achat installé à Paris. Elles n'avaient rien à payer non plus en Afrique, où elles s'étaient implantées en terre conquise. Ainsi, les circuits de distribution et de programmation étaient déterminés selon des critères qui leur étaient propres. Certains films étaient acheminés en avion afin d'arriver le plus vite possible pour être programmés dans les salles privilégiées appelées salles de première vision puis dans les salles mixtes. C'était ce qu'on peut appeler le circuit « accéléré ». Ensuite, les films du deuxième circuit étaient acheminés par train ou par bateau pour être programmés dans d'autres salles. C'était le circuit « omnibus ». Les films de ce dernier circuit mettaient environ huit mois pour effectuer le trajet Dakar-Brazzaville (Pommier, 1974 : 28).

Le circuit COMACICO avait cinq sièges sociaux installés à Dakar, Conakry, Abidjan, Brazzaville et Douala. Les premières sorties de ses films prenaient souvent leur envol à partir d'Abidjan où une programmation était faite dans les salles de première vision, avant d'être envoyés à Dakar. Là, on décidait du nombre de copies à tirer avant que les films ne continuent respectivement leur chemin sur Cotonou, Douala, Fort-Lamy, Bangui, Brazzaville, Pointe Noire et enfin, Libreville au Gabon. En cinq mois, ils arrivaient ainsi à faire le tour des salles de première vision et des salles mixtes. L'ordre de ces différentes étapes n'était certainement pas choisi au hasard. La première raison qui pourrait justifier ce choix se fonde sur l'importance de la population occidentale dans ces villes respectives. Bien que Brazzaville soit la capitale de l'A.E.F, les villes comme Abidjan et Dakar, compte tenu de leur importance économique et stratégique, mais aussi les ports de Saint-Louis et de Cotonou, portes ouvertes sur l'Occident, connaissaient une implantation importante de colonies européennes. Pour ces expatriés installés avec leurs familles, le cinéma était un divertissement privilégié et un lien culturel avec la métropole. La seconde raison était le rapprochement géographique de ces villes. Elles constituaient un circuit qui partait d'Abidjan vers Dakar-Cotonou-Douala-Fort-Lamy-Bangui-Brazzaville-Pointe Noire-Libreville. Ensuite, venait le circuit omnibus. Plus lent, il s'arrêtait dans chaque État où la programmation comprenait non seulement les salles de première vision et les salles mixtes, mais aussi les salles populaires. Ceci montre bien que les salles de première vision et les salles mixtes avaient un double privilège : une première programmation exclusive suivie d'une seconde programmation partagée avec les autres salles. Certains films programmés dans les salles de première vision ne l'étaient pas dans les salles populaires. Cette particularité s'explique assez facilement à la fois par le type du public qui fréquentait ces salles dites populaires et par leur lieu d'implantation. En effet, elles étaient implantées dans les périphéries des grandes villes, les agglomérations rurales et les centres

commerciaux, c'est-à-dire là où habitaient les populations africaines récemment urbanisées et vivant dans un état de paupérisation généralisé. Pierre Pommier dira de ces salles :

« La clientèle est presque exclusivement africaine. Le confort est souvent des plus médiocres et certaines salles populaires ne méritent pas le nom de salles: ce sont des terres-pleins pas toujours bétonnés avec un panneau sur l'un des côtés devant lequel se trouvent des bancs et parfois des vieilles chaises métalliques. » (Ibid. : 40)

Les caractéristiques décrites ci-dessus sont conformes à ce qu'on qualifierait de nos jours de salles de ciné-clubs ou vidéo-clubs²³ et nous montrent une fois de plus que les données chiffrées donnent une idée complètement biaisée de la réalité : que penser en effet de statistiques qui mettent sur le même pied et amalgament sous une même dénomination des « ciné-palace » sur le modèle européen programmant des films en exclusivité et ces salles populaires dont il est fait mention dans la citation ? Ceci amène à relativiser l'image d'une Afrique post-coloniale couverte de grandes salles de cinéma que les chiffres évoqués construisent abusivement. Cependant, à la lumière de notre définition de départ, elles restent des salles de cinéma. Les salles populaires pratiquaient le double, voire le triple programme (2 ou 3 films de long métrage par séance). Ceci s'observe également dans certains ciné-clubs de nos jours. Les programmes des salles populaires étaient généralement composés de films arabes et hindous sortis en première vision dans les salles mixtes ou de films américains de série B en stock dans les magasins de la COMACICO. À côté de ces salles, on trouvait également des salles non commerciales appartenant aux missions diplomatiques et religieuses. La programmation de ces salles était très aléatoire. En l'absence de données la programmation de ces établissements, nous ne pouvons en dire plus, mais comme nous le verrons plus loin, ce type de salles et de programmations, même s'il a subi des aménagements techniques et une inflexion de ses objectifs, perdure encore dans l'Afrique d'aujourd'hui et singulièrement au Tchad sous la dénomination de centres culturels religieux. Les films du circuit accéléré de la COMACICO, quant à eux, finissaient leur parcours en cinq mois.

2.1.3 Programmation

La programmation dans ces deux circuits prenait majoritairement en considération les films américains. En effet, la COGECI et la SECMA avaient des liens particuliers avec les firmes comme Paramount, MGM ou Warner Bros, qui leur permettaient de signer des accords avec

²³ La définition et l'analyse de ces structures fait l'objet du chapitre 6 de notre étude.

elles. A l'inverse, l'IMPORTEX et la COMACICO obtenaient assez facilement des films hindous et arabes auprès de leurs distributeurs parisiens qui leur accordaient pratiquement l'exclusivité. Selon la répartition par nationalité des films sur les écrans en Afrique noire francophone (Ibid. : 45), les films américains étaient présents à 50% sur les écrans des salles d'exclusivité et des salles mixtes. Ils étaient suivis des films français (30%), des films indiens, arabes et égyptiens (15%) et enfin des films italiens, anglais et allemands (5%). Sur les écrans des salles populaires, les films américains représentaient 60%, suivis des films indiens, arabes et égyptiens (20%), les films français (15%) et enfin les autres films (5%). Ceci nous indique que le goût des Africains pour les films américains et indiens ne date pas d'aujourd'hui. Il a été formé depuis la période coloniale et, comme nous le fait remarquer Abderrahmane Sissoko, il perdurait encore en 1980 : « *le cinéma populaire qui était un peu partout c'étaient les westerns spaghetti* »²⁴.

2.1.4 Les prix d'entrée

Pour ce qui concerne les prix de places pratiqués, ils variaient suivant les salles. Ils allaient de 300 à 500 francs CFA pour les salles d'exclusivité. En 1961, il y avait 5 salles d'exclusivité au Sénégal. Pour les salles mixtes, les prix de places allaient de 40 à 175 francs CFA. Ils ne dépassaient pas 50 francs CFA pour les salles non commerciales (Pommier, 1974 : 39-42). Les prix pratiqués dans le courant de la semaine étaient inférieurs à ceux des fins de semaines. Il faut considérer que, pour la majorité des Africains de l'époque, payer une place de cinéma 40 ou 50 francs CFA était inenvisageable. Seules les classes moyennes et supérieures pouvaient se le permettre. Ce point qui concerne une période révolue peut sembler d'un intérêt mineur ; il est au contraire fondamental car, comme nous le verrons plus loin, il se trouve au centre du modèle économique des salles de cinéma traditionnelles que l'on rénove en Afrique aujourd'hui. Ces sociétés d'exploitation pouvaient augmenter ou réduire ces prix à volonté. C'est ainsi qu'à la Saint Sylvestre de 1969, elles avaient unilatéralement pris la décision d'augmenter le prix des billets d'entrée dans toutes les salles de cinéma de Haute Volta (Burkina Faso). A la question de savoir pourquoi cette décision ne concernait que la Haute Volta et non les autres Etats, nous n'avons pas trouvé de réponse. Cependant, tout porte à croire qu'une telle décision relevait d'une logique de marché. Plus il y a de la clientèle, plus

²⁴ Castella (Charles), « *Abderrahmane Sissoko : une fenêtre sur le monde* », documentaire, 2010, 60 minutes.

on augmente les prix²⁵. Les Voltaïques avaient certainement l'habitude de s'offrir des sorties au cinéma pendant les fêtes, particulièrement à la Saint Sylvestre, et c'est ce qui aurait conduit les deux sociétés à augmenter le prix des places. Cela relèverait d'une simple anecdote s'il ne s'était agi que d'une stratégie commerciale. Il en a été autrement. En effet, suite au refus du gouvernement de se plier à cette décision, toutes les salles de cinéma furent fermées. Le général Lamizana qui était à la tête de l'État à l'époque s'était mis en colère et se serait exprimé en ces termes :

« Puisqu'il en est ainsi, fermez-moi donc ces salles ! Mon peuple a vécu des siècles sans elles et ne s'en portait pas plus mal » (Bachy, 1982 a : 17).

Au-delà du geste politique d'un jeune dirigeant africain affirmant son identité nationale aux dépens des sociétés européennes, on remarquera le contenu même de la déclaration : il met en avant le caractère étranger du cinéma sur le continent africain. Ce caractère étranger a été encore plus clairement rapporté par Amadou Hampâté Bâ dans son récit sur la première projection cinématographique qui a eu lieu dans son village de Bandiagara, en 1908. Dans ce récit, les populations avaient refusé de prendre part à la projection du fait qu'elle devait se faire la nuit. Selon le grand Imam du village :

« L'attraction qu'on nous propose ne peut être qu'une séduction satanique. Si elle n'en était pas une, on n'aurait pas choisi la nuit noire pour la présenter. Or, selon le dire du grand commandant, le spectacle se déroulera toutes lumières éteintes. Pourquoi dans l'obscurité ? C'est facile à deviner. Nous savons tous que le diable n'agit que dans l'ombre épaisse. Qui ignore parmi nous que les Blancs ont pactisé avec le diable ? » (Ruelle, 2005 : 23).

Cette déclaration souligne certes l'ignorance de ce chef religieux, mais elle éclaire aussi, dans une certaine mesure, l'accueil qui a été réservé au cinéma à son arrivée en Afrique dès les premières heures de la colonisation. Elle souligne une fois de plus le caractère étranger du cinéma en Afrique. Quelque 60 ans plus tard et avec d'autres arguments, le général Lamizana ne dit pas autre chose : les salles constituent symboliquement des monuments d'un colonialisme culturel et leur disparition n'a pas lieu d'être vécue comme une perte par les populations autochtones. Même si d'autres facteurs, comme nous le verrons un peu plus loin, expliquent le déclin progressif des salles obscures en Afrique, on peut penser *a posteriori* que cette dimension liée à l'identité culturelle africaine a sans doute joué un rôle. Ceci n'était

²⁵ Il existe une forte analogie entre cette stratégie commerciale et les pratiques tarifaires des ciné-clubs que nous étudions au chapitre 6.

évidemment pas perceptible en 1970 alors qu'il y avait environ 247 salles dans toute l'Afrique noire francophone. Notons que ces fermetures en Haute Volta n'ont été que temporaires dans la mesure où l'État avait aussitôt signé un décret portant leur réquisition afin de permettre aux Voltaïques de mieux célébrer la Saint Sylvestre. Ensuite, la Société Voltaïque de Cinéma (SONAVOCI) a vu le jour. Cette réquisition a été considérée comme la première nationalisation des salles de cinéma en Afrique. Elle était certes symbolique, mais elle préfigurait le mouvement qui a abouti à la situation actuelle. En effet, cette décision eut une double conséquence. Dans un premier temps, un embargo fut pris contre la Haute Volta dans le domaine de la distribution des films. Au cours de la semaine du cinéma africain de Ouagadougou de 1970, selon l'aîné des anciens, Sembène Ousmane (Ruelle, 2005 : 14). l'animateur venu au centre d'approvisionnement en copies de films de Dakar à la recherche des films pour alimenter les salles s'était vu opposer un refus catégorique. Il quitta Dakar pour d'autres capitales où il rencontra le même accueil. Même à Paris, les émissaires voltaïques ne trouvèrent pas de fournisseurs. Mais cette décision eut pourtant des aspects positifs ; elle a d'abord permis au pays de mettre sur pied un fonds cinématographique. Selon le lieutenant-colonel Bila ZAGRE, alors Ministre de l'Information :

« Nous avons enregistré, dès la première année de la récupération de notre marché cinématographique, des résultats financiers très satisfaisants. En effet, outre le contrôle des recettes que nous pouvions désormais effectuer à loisir, nous avons pu créer un fonds de développement du cinéma voltaïque directement alimenté par ce marché » (Bachy, 1982 a : 18).

Ces fonds ont non seulement permis de moderniser et de rééquiper les anciennes salles, mais aussi d'en créer d'autres. Enfin, cette décision de tenir la Haute Volta sous embargo conduisit la Fédération Panafricaine de Cinéma (FEPACI) à faire de Ouagadougou la capitale régionale du cinéma en y implantant une cinémathèque qui devait être alimentée par les copies de films des cinéastes africains. En 1972, la semaine du cinéma africain de Ouagadougou devint le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO). C'est donc cette décision qui a fait aujourd'hui du Burkina Faso le premier pays d'Afrique noire francophone en matière cinématographique et il est assez ironique de constater que c'est un conflit politico-économique lié à l'exploitation de films non africains qui a été à l'origine du développement de la création cinématographique africaine.

2.1.5 Nationalisation des salles et difficultés d'exploitation

À l'exemple de la Haute Volta, plusieurs autres États ayant accédé à l'indépendance ont procédé à la nationalisation de leurs salles longtemps gérées par la COMACICO et la SECMA. En Guinée, la nationalisation s'était opérée immédiatement après l'accession du pays à l'indépendance en 1958. Au Mali, elle a eu lieu en 1971. Suite à une pression exercée en vain sur les deux sociétés de l'époque pour qu'elles modernisent les salles, le gouvernement malien décida de les fermer à la fin de l'année 1970 et de les confier à l'Office Cinématographique du Mali (OCINAM), créé en 1962. Son but premier était : « *de produire des films, de les distribuer, de distribuer aussi les films étrangers, afin de les exploiter dans des salles à nationaliser ou à construire* » (Bachy, 1982 b : 11). On pourrait ainsi dire que le projet du Mali de prendre en main les affaires cinématographiques du pays était élaboré bien avant la création de l'OCINAM et que la question de la modernisation des salles n'était qu'un simple prétexte pour donner corps à cette volonté politique.

Affaiblies par la nationalisation successive des salles dans les États de l'Afrique noire francophone, la SECMA et la COMACICO furent obligées en 1972 de passer la main à une nouvelle société, la Société de Participations Cinématographiques Africaines (SOPACIA). Gérée par l'Union Générale Cinématographique (UGC) devenue Union Africaine de Cinéma (UAC) en 1980, elle a commencé à travailler en 1973 avec les fonds restants de films laissés par la SECMA et la COMACICO à Dakar, Abidjan et Douala. Cependant, au Sénégal, le refus de remettre les salles de la SECMA et la COMACICO à la nouvelle société fut à l'origine des désaccords entre l'État sénégalais et la SOPACIA. Pour résoudre ce problème, une société d'économie mixte dénommée Société Nationale de Distribution et d'Exploitation Cinématographique (SIDECE) a été créée en 1974. L'État sénégalais disposait d'une plus grande part de responsabilité dans la gestion de cette société.

En 1974, le Bénin nationalisa à son tour ses salles, mais les difficultés rencontrées par la Haute Volta en approvisionnement de films restèrent valables pour tous les autres États. Afin de faire face à ces difficultés, la SONAVOCI voltaïque, l'OCINAM du Mali et l'Office Béninois Cinématographique (OBECI) s'associèrent pour former un groupement d'achat des films. C'était un début de consortium. En avril 1972, face à la volonté d'africaniser le cinéma, plusieurs États membres de l'Organisation Commune Africaine et Malgache (OCAM) réunis à Lomé au Togo prirent la décision de créer un consortium africain de distribution de films. Cette décision se réalisa en août 1974 à Bangui en RCA où ils signèrent un protocole créant

deux organes entièrement africains : le Consortium Inter-africain de Distribution Cinématographique (CIDC) et le Consortium Inter-africain de Production de Films (CIPROFILM) dont le siège était à Ouagadougou en Haute Volta. Devant cette volonté des Etats africains, l'UAC accepta en 1980 de revendre son titre au CIDC à condition que la France reste un des fournisseurs privilégiés. Pour la première fois, un marché commun de distribution de films en Afrique était réellement contrôlé par les Africains. Le CIDC avait pour rôle de contrôler et d'alimenter le marché de ces Etats en films tout en cherchant à introduire des films africains à la diffusion et de reverser une partie des bénéfices au CIPROFILM. À son tour, le CIPROFILM devait aider à la production des futurs films. Cependant, cette initiative a vite rencontré de nombreuses difficultés.

La difficulté majeure du consortium était d'ordre financier. La plupart des Etats membres n'avaient pas fait les réformes sur les taxes cinématographiques nécessaires pour l'harmonisation d'un tel marché commun. Ils n'avaient pas n'ont plus honoré leurs cotisations au CIDC. Selon le directeur général du CIDC à l'époque, Inoussa OUSSEINI, alors qu'il était prévu un capital social de 300 millions de francs CFA, le total des acomptes reçus n'était que de 135 millions de francs CFA, moins de la moitié du capital requis (Armando Soba, 1993 : 480). Un autre phénomène devait rapidement apparaître : l'absence de billetterie, ici évoquée pour la première fois, est endémique en Afrique et, on le verra, il perdure encore dans les salles qui projettent des films sous quelque nom qu'on les désigne. Cette pratique prive de revenus l'État et les structures d'aide à la création cinématographique. Elle prive aussi - hélas - les chercheurs de données chiffrées concernant la fréquentation des salles.

Malgré cette fragilité, la crise qui éclata en 1983 entre les Etats membres du CIDC n'était pas d'ordre financier, mais portait sur un problème relatif au maintien ou à l'abandon d'une structure d'approvisionnement en films basée à Paris, qualifiée par certains de « néocolonialiste ». En attendant le dénouement de cette crise, les activités du CIDC étaient bloquées et il ne pouvait plus acheter de nouveaux films. Le marché de cinéma africain était ainsi ouvert à d'autres opportunités. C'est ainsi que s'était infiltrée la société suisse SOCOFILMS, inondant le marché africain de films américains jusque-là tenus à l'écart par la souveraineté française et africaine. Les cinéastes africains ont manifesté leur opposition à travers la Fédération Panafricaine de Cinéastes africains (FEPACI), mais la crise au sein du CIDC s'est prolongée et un désordre s'est installé sur le marché de distribution de films en Afrique noire. On était en 1984. La dévaluation du franc CFA vint réduire le pouvoir d'achat

des Africains et porta ainsi un autre coup fatal au marché cinématographique dans les pays concernés. L'appât du gain aidant, une multiplicité de fournisseurs s'installa, procurant des films au coup par coup, augmentant le nombre de copies à la demande. Le cinéma commença alors à souffrir d'un manque de plus en plus évident de salles et de véritables réseaux de distribution. Certains distributeurs africains comme Écrans Noirs au Cameroun, Distrifilms en Côte d'Ivoire, ou Kora Films au Mali tentèrent tant bien que mal de trouver une solution à cette situation. Plusieurs d'entre eux s'associèrent pour conjuguer leurs efforts, parallèlement à la mise en réseau des salles par les exploitants, mais ces derniers durent aussi faire face à l'éclosion des salles informelles qui, avec la mise sur le marché des vidéo projecteurs, commencèrent à projeter des films en vidéo dans les quartiers populaires et les zones rurales. Si ce type de diffusion, dont nous étudierons plus loin l'importance et les caractéristiques sur le territoire tchadien, a permis de donner un nouveau souffle à la diffusion du cinéma en Afrique, il a dans le même temps nui aux circuits traditionnels d'exploitation et de diffusion cinématographiques. En effet, ce circuit informel s'approvisionne par le canal de la piraterie qui instaure un nouveau type de marché cinématographique parallèle en Afrique noire. Des exploitants de salles se transforment alors en importateurs non réglementés. Des structures de diffusion se créent sans tenir compte des normes et du droit. On peut dire qu'à partir de 1990, le phénomène des vidéo-clubs explose. Les salles de cinéma traditionnelles ne peuvent se maintenir face à cette prolifération. Des exploitants jettent l'éponge. Ils ne peuvent supporter les charges car la fréquentation des salles diminue. Et même si certains exploitants privés tentent encore de tenir le coup en maintenant la fréquentation à des niveaux honorables, ils croulent sous le poids des taxes. Ce constat d'un exploitant camerounais est à ce titre emblématique :

« Le problème est que, la salle étant pleine, il y a trop de taxes : on s'est retrouvé avec presque 67 % de taxes sur un ticket d'entrée qui est de 1000 FCFA (1,50 euro). C'est énorme. Pour l'électricité, on paie 100 %. Alors que certaines industries permettent d'avoir des aides au niveau de l'énergie. Pour un mois, je me retrouve avec presque 2 millions d'électricité. Donc quand vous faites le plein de la salle, vous avez beaucoup d'argent mais après déduction des charges, vous vous retrouvez avec à peine de quoi payer le personnel. On ne dégage vraiment aucun bénéfice. Les gens ne comprennent pas qu'on puisse faire salle pleine et ne pas avoir d'argent. Mais attention, il y a trop d'impôts, de charges directes. »²⁶

²⁶ Barlet (Olivier), *Les multiplexes seront les bienvenus à Ouaga*, entretien avec Rodrigue Kaboré, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5960>, consulté le 17 octobre 2009.

Il faut signaler que l'électricité est souvent aléatoire dans de nombreux pays d'Afrique noire. Il est fréquent que des villes entières ne soient pas éclairées la nuit. Cela constitue un autre handicap pour les exploitants. Les salles de cinéma méritent alors doublement leur appellation de salles « obscures ». Malgré ce flux discontinu d'énergie électrique, les facturations sont souvent élevées, arbitraires et on peut les considérer comme opaques.

Plus généralement, en ce qui concerne les taxes, il est clair que ces Etats africains se soucient peu de promouvoir le secteur culturel par le biais d'allègements fiscaux, alors qu'on pourrait espérer qu'ils utilisent cette incitation pour lui permettre de s'épanouir. On mesure ainsi à quel point cette carence de l'État et cette politique fiscale peu cohérente constituent un lourd handicap pour les exploitants. C'est souvent la taxation abusive qui est à l'origine du développement du commerce parallèle, de la fraude, de l'économie informelle en général. Pour parvenir à réaliser un maigre profit, beaucoup d'exploitants essaient de contourner ces taxes et tombent dans cette économie informelle qu'ils sont les premiers à dénoncer.

Dans ce cas de figure, il est difficile de combattre cette pratique et ses conséquences néfastes. En effet, on comprend aisément que ce mode de fonctionnement est totalement incompatible avec celui des circuits de distribution du secteur cinématographique officiel où les contrats de distribution et de location des copies 35 mm, pour ne prendre que ces deux exemples, n'autorisent pas ce genre d'arrangements.

L'autre phénomène marquant susceptible d'expliquer le déclin des salles de cinéma traditionnelles en Afrique est l'avènement de l'antenne parabolique et aujourd'hui la vulgarisation des chaînes satellitaires. Ce phénomène a rapproché les téléspectateurs africains du marché mondial de l'image grâce à la diffusion des séries télévisées très prisées par les Africains. En Afrique, de nos jours, les séries télévisées telles que « Ma Famille », « Les Superflics », « Commissariat de tant pis », « Série à Koulbi » sont présentes dans de nombreux ménages urbains équipés de récepteurs. Elles se vendent facilement en supports VCD et sont diffusées assez régulièrement sur les chaînes de télévision africaines comme la RTB, Canal 2, RTI, 2STV, ou sur certaines chaînes françaises en direction de l'Afrique telles que TV5 Afrique et CFI²⁷. Face à une telle offre de programmes des chaînes, les salles de cinéma ne pouvaient guère lutter. Il peut paraître surprenant à un lecteur occidental d'amalgamer, dans un propos sur le cinéma, ces séries télévisées et des œuvres filmiques au

²⁷ Une analyse détaillée de ce phénomène figure au chapitre 5.

sens traditionnel du terme, comme si ces deux types de création étaient mis sur le même plan. Or, nous verrons plus loin au cours des entretiens menés avec des spectateurs africains sur leurs pratiques cinématographiques que cette distinction, majeure pour nous, est pour eux largement sans objet. Il s'agit dans ces deux cas d'une « histoire racontée en images ». Il y a donc bien concurrence et à l'avantage manifeste des séries télévisées. En somme, la désertion des salles de cinéma en Afrique noire par les spectateurs ne saurait se justifier uniquement par la cherté de la vie et le prix des places incompatible avec les revenus de la grande partie des Africains. Les causes sont diverses et complexes : taxes élevées, vulgarisation des chaînes satellitaires, manque de compétitivité, marché croissant des ciné/vidéo-clubs et des films piratés grâce à l'arrivée du DVD et du vidéo-projecteur. C'est cette conjonction de phénomènes qui a conduit à l'agonie des salles traditionnelles.

Les difficultés rencontrées par les exploitants dans l'exercice de leur métier ont été liées à plusieurs facteurs : l'absence d'une véritable politique règlementaire des pouvoirs publics a favorisé l'occupation de cet espace culturel et économique par des amateurs souvent animés par le seul appât du gain. À ces difficultés s'ajoutent les autres causes citées plus haut (arrivée des chaînes de télévision, vidéo projecteurs, taxes pénalisantes) entraînant souvent un même phénomène cyclique : baisse de fréquentation, baisse de recettes, réduction des coûts, programmation des mêmes films, baisse d'audience et enfin, fermeture des salles.

Pour combien de temps resteront-elles fermées ? Sinon, à quoi serviront-elles ? Grâce à une collecte de données en ligne, puisqu'à notre connaissance aucune étude globale n'est encore publiée sur ce phénomène, nous essaierons de déterminer les différents facteurs qui ont contribué à la disparition de ces salles et les différentes formes de reconversion qu'elles ont rencontrées.

2.1.6 Fermeture et destinée des salles en Afrique noire

Comme nous l'avons souligné, partout en Afrique au sud du Sahara le cinéma en salle est en proie à de nombreuses difficultés liées à la situation économique de la population et à l'avènement des technologies nouvelles. Cet état de fait est général mais, pour certains pays, la guerre et l'insécurité ont constitué des facteurs non négligeables dans la fermeture de ces salles. Ces phénomènes ont non seulement freiné au fil des ans la fréquentation des « salles obscures », mais ils ont également poussé plusieurs exploitants à la faillite tandis que d'autres ont préféré mettre en location ou simplement vendre leurs salles à l'une des nombreuses

« Églises du réveil » qui fleurissent partout en Afrique. Ainsi, de grands immeubles initialement destinés au cinéma ont été transformés en lieux de cultes. Ce phénomène s'est opéré de manière progressive ; les salles ont fermé les unes après les autres. Leur disparition est devenue un phénomène face auquel les professionnels semblaient impuissants et les pouvoirs publics indifférents. Dans certains cas, les Etats ont eux-mêmes pris la décision de liquider ces salles. Quelques exemples et surtout quelques déclarations recueillies en ligne nous permettent d'apprécier les divers aspects de ce phénomène.

Au Bénin

Les salles traditionnelles fermées servent désormais à d'autres fins. Elles sont transformées en Temples²⁸. Selon Bérengère LEHA :

« Le ciné Concorde, ciné Le Bénin et le ciné Vog très fréquentés par les Cotonnois ne sont que l'ombre d'eux-mêmes aujourd'hui. A l'intérieur du pays, le constat reste le même. Ciné Le Borgou, ciné Iré Akara et autres centres d'attraction pour la cause cinématographique ont fermé leurs portes. A défaut du cinéma, ces salles sont devenues aujourd'hui d'excellents lieux de culte, de spectacles ou encore des éléphants blancs. »²⁹

Mais ce qu'il faut souligner concernant le devenir de ces salles et surtout la situation que vivent les membres de l'Association des Cinéastes et Professionnels de l'Audiovisuel du Bénin (ACB), c'est le manque de volonté des pouvoirs public, leur refus d'accorder une attention particulière au secteur cinématographique déjà en déshérence. C'est l'absence de soutien à ce secteur qui est à l'origine de la mort des salles. Pour le cinéaste Idrissou Mora Kpaï, «notre cinéma n'a plus de maison » (Barlet, 2012 : 339).

En juin 2009, il s'est tenu un forum réunissant les cinéastes béninois autour de ce problème. Au moment où les cinéastes s'interrogeaient sur une stratégie destinée à inverser cette tendance, les autorités ont pris la décision de vendre symboliquement les salles de cinéma fermées pour les destiner à d'autres fins artistiques, ce qui, aux yeux des cinéastes béninois, constitue une forme de bradage culturel. Sur ce même site, nous apprenons que par un

²⁸ Au Bénin, les Temples sont des lieux de culte reconnaissables grâce aux sculptures de deux éléphants à l'entrée. Ces temples ont une réputation assez étrange à cause de leurs multiples activités possibles (initiation au vaudou, cérémonies d'envoûtement, etc.). C'est à ces sculptures qu'ils doivent cette appellation « d'éléphants blancs ».

²⁹ Lèha (Bérengère), *Salles de cinéma au Bénin, la résurrection est-elle possible ?* 7 août 2009, [en ligne] <http://www.jolome.com/dir/n.php?i=776&t=direct>, consulté le 21 septembre 2010.

document officiel n° 739/10 du 27 mai 2010³⁰, le Ministre d'État chargé de la Prospection, du Développement, de l'Évaluation des Politiques Publiques et de la Coordination de l'Action Gouvernementale, celui de la Culture, de l'Alphabétisation et de la Promotion des Langues Nationales et enfin, celui de l'Économie et des Finances ont décidé de remettre à la disposition de la Fondation ZINSOU³¹, la salle de cinéma « Le Bénin » pour en faire un musée d'exposition des arts contemporains. Cette décision a suscité le mécontentement des cinéastes béninois qui pensent qu'au lieu de liquider les salles de cinéma, les autorités publiques feraient mieux de s'interroger sur ce qui empêche ces salles de rouvrir. Pour Sourou OKIOH, ancien responsable de la programmation et de la prospection des marchés de films à l'OBECE :

« Si les salles sont fermées aujourd'hui, certainement il devrait y avoir plusieurs raisons. C'est un questionnement dont le ministre devrait personnellement chercher les réponses. Aucun enfant n'accepterait qu'on lui enlève sa mère, puisque ici, les salles sont pour les cinéastes une mère. C'est là où ils projettent leur connaissance, et cette dernière assure un rôle de mère. D'après ce qu'ils disent, d'autres demandes motivées pour faire don des autres salles sont également en cours. A notre humble avis, une des raisons majeures de la fermeture de ces salles est le manque de soutien et de volonté du gouvernement d'accompagner et soutenir véritablement ce secteur agonisant »³².

Au-delà de l'emphase des propos qui peut prêter à sourire, avec cette métaphore des « salles mamelle nourricière » des cinéastes, on pose ici un véritable problème de politique culturelle : en liquidant les salles, on prive les cinéastes béninois d'un outil de diffusion de leurs œuvres auprès du public. Cette déclaration témoigne aussi du manque de concertation avec les créateurs qui a accompagné une telle décision. Malheureusement, dans la plupart des Etats africains, il est rare que les autorités associent la société civile et singulièrement les artistes à leurs prises de décision. En Afrique, la démocratie n'est pas encore arrivée à une telle maturité. Et Sourou OKIOH se demande si :

« Les signataires de cette maudite communication qui n'ont certainement jamais connu la joie d'une soirée cinématographique au ciné Les Cocotiers, au

³⁰ Tovidokou (Hector), *Bradage de la salle du cinéma Le Benin, le ministre Galihou Soglo déshérite les cinéastes*, 4 juillet 2010, [en ligne] <http://www.africine.org/?menu=art&no=9572>, consulté le 21 septembre 2010.

³¹ Créée en juin 2005, cette association est une œuvre familiale ayant pour objectif de promouvoir la culture et l'action sociale.

³² Tovidokou (Hector), *op. cit.*

ciné Rex à Porto Novo et au ciné Le Bénin, savent qu'il y a aujourd'hui à travers le Bénin, plus de 1200 points de projection de films en vidéo ? »³³.

Si on analyse cette prise de position, on voit sur quel argument elle se fonde : il existe un vif attrait pour le cinéma, comme l'atteste la multiplication des écrans de vidéo projection qui permettent aux Béninois de satisfaire leur désir de cinéma, il est donc absurde de prendre la décision de fermer des salles. Cette déduction simpliste doit être fortement nuancée. Certes, cette politique de fermeture des salles signale la passivité et le manque de volonté politique du gouvernement, mais le raisonnement fait l'impasse dans une certaine mesure sur la dimension technologique et économique du phénomène. Pour dire les choses clairement : il est quelque peu abusif de mettre sur le même pied les lieux de vidéo projection et les salles de cinéma. Ces deux types de structures n'ont qu'un point commun : elles projettent des films même si les conditions dans lesquelles ils sont projetés ne sont pas les mêmes. Là s'arrête l'analogie. Il n'existe aucune similarité entre le modèle économique des deux types d'établissements.

Au Burkina Faso

Réputé pour sa Biennale, le pays des hommes intègres ne fait pas exception à la règle. Ses salles se sont transformées en dépôt de marchandises. Un ancien employé du ciné Sagnon s'en explique :

« Depuis un certain temps, aucune salle de cinéma à Bobo-Dioulasso ne fonctionne. Les cinés Sagnon, Houet, Sya et Guimbi sont tous fermés. Le ciné Sya a été vendu à une famille COULIBALY qui a déjà utilisé une partie pour en faire un magasin de stockage d'engins à deux roues (les fameux Jakouta). En fait cela concerne toutes les salles de la SONACIB à travers tout le pays. Le 15 janvier 2004, l'État a décidé de mettre la SONACIB en liquidation administrative. Tout le patrimoine est conservé et les employés ont été dédommagés comme il se doit en attendant de prendre une décision finale. Il a confié le patrimoine de la SONACIB à l'Association des réalisateurs et producteurs de l'audiovisuel (ARPA) pilotée par le cinéaste émérite Idrissa OUEDRAOGO pour une durée de deux ans, au terme de laquelle l'État devrait pouvoir se positionner pour trouver une solution. Pendant la période de gestion, ARPA était exonérée de toutes les taxes sauf le Bureau Burkinabé de Droits d'Auteur (BBDA) qui prélevait ses droits sur les films africains. Après les deux ans d'expérience avec ARPA, l'État a récupéré les salles. Lors du conseil des ministres du 15 février dernier, quitus a été donné au cabinet SOFIDEC de passer à la liquidation judiciaire. C'est pourquoi le cabinet récupère les salles en vue de leurs ventes. Un avis d'offre a même été lancé

³³ Ibid.

dans la presse. Et depuis là, les critiques fusent de partout. Des voix se sont élevées pour dire qu'il était anormal de vendre les salles de cinéma....»³⁴.

À la différence du Bénin, les autorités burkinabées ont d'abord essayé de confier la gestion de ces structures aux parties prenantes et en particulier à l'Association des Réalistes et Producteurs de l'Audiovisuel (ARPA) avant de décider de les leur retirer. On peut penser qu'elles les ont retirées parce que l'ARPA n'arrivait pas à présenter un compte d'exploitation en équilibre au terme de ses deux années de gestion, mais aucune information n'a été rendue publique. C'est sans doute regrettable car la tentative était louable et pouvait avoir une valeur exemplaire. Il aurait été intéressant de pouvoir au moins tirer un bilan chiffré de son échec. En effet, cette expérience posait le problème de la faisabilité économique d'un circuit de salles traditionnelles dans un pays d'Afrique de l'Ouest. Nous verrons plus loin que certains projets actuels de réhabilitation de salles disposent à l'évidence d'un grand capital de sympathie mais sont plus discrètes sur le sujet du retour sur investissement.

Encore une fois, les gouvernements des États africains sont souverains et n'ont pas à consulter leurs populations sur les décisions qu'ils prennent. Néanmoins, comme au Bénin, cette décision de reprendre ces salles et de les vendre a suscité de vives réactions et controverses. Le Ministre malien de la Culture a réagi en demandant aux autorités burkinabées de surseoir à leur décision. Pour lui, le Burkina Faso est le seul pays emblématique de l'Afrique noire francophone en matière cinématographique et une telle décision lui semblait anormale. C'est ainsi qu'il s'est adressé à son homologue burkinabé, Aline KOALA, en lui disant : « *Tout le monde peut le faire sauf vous* ». Ceci signifie qu'à ses yeux, il est admissible que tous les autres États de l'Afrique au sud du Sahara vendent leurs salles dans ces circonstances, mais pas le Burkina Faso qui, pour lui, représente la vitrine de l'Afrique noire en matière cinématographique. Sensible à toutes ces doléances, les autorités du Burkina Faso ont finalement révisé leur position et ont décidé de conserver deux salles : le ciné Sagnon à Bobo-Dioulasso et le ciné Burkina à Ouagadougou. Ces deux salles ont été confiées à la Caisse Nationale de Sécurité Sociale (et non pas à une organisation professionnelle de producteurs et de réalisateurs) qui décidera de leur devenir. Quant au reste des salles, elles sont destinées à la vente.

³⁴ Anonyme, *Bobo n'a plus de salle de projection*, 24 août 2006, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article15878>, consulté le 4 août 2009.

Au Cameroun

Il ne reste aucune salle aujourd'hui. Selon Ericien Pascal Nguiamba³⁵, les dernières en date à être fermées sont l'ABBIA et le WOURI, fermées en janvier 2009. À en croire Jonas DOUANLA, ce sont la crise économique, l'ouverture de la Cameroun Radio-Télévision (CRTV) et l'arrivée des chaînes de télévision européennes par satellite qui ont affaibli les salles de cinéma. Depuis la fin des années quatre-vingts, les films n'ont plus fait recette. Les sectes ont profité de la faillite des exploitants pour prendre le contrôle de toutes les salles et mener des campagnes de prosélytisme. Désormais, les chaires ont remplacé les écrans dans les salles. Pour résister à cette concurrence, les propriétaires des salles ont d'abord commencé par baisser les prix du ticket en proposant aux spectateurs de voir deux films pour le prix d'un (soit 600 F. CFA au lieu de 500 F). Puis les films indiens produits par Bollywood, les films de karaté et les films pornographiques, très appréciés par les jeunes, ont remplacé les productions hollywoodiennes. Ces tentatives pour sauver les quelques salles qui n'avaient pas fermé ont été vaines. Ces salles sont devenues des lieux de culte ou servent de salles de jeux ou de débit de boisson. À en croire Jonas Douanla :

« Il y a un an, le Concorde était encore un cinéma. L'enseigne témoigne de ce temps aujourd'hui révolu. Elle semble bien modeste comparée à l'immense panneau à la gloire de Jésus Christ qui barre la façade de ce bâtiment de deux étages. De part et d'autre de l'entrée, les programmes du culte par jour de la semaine ont remplacé les affiches des films pornographiques diffusés auparavant à longueur de journée. Dans un autre quartier de Douala, la Sainte église du Christ a pris possession du cinéma Omnisports, depuis septembre 2001. Pourtant chaque dimanche, une petite trentaine de fidèles seulement occupent les premières rangées de cette salle de 600 places aux sièges recouverts de cuir marron. À Bonabéri, dans la banlieue de Douala, le Oneighty (ndlr. One eighty), une secte originaire des États-Unis, a jeté son dévolu sur le Fochato, l'unique salle de cinéma du coin. Le décor a été modifié pour les besoins de la cause : épaisse moquette grise au sol, posters grandeur nature de stars hollywoodiennes sur les murs. Mais à la place des armes, elles portent à la ceinture l'inscription « Holy Bible » (Sainte Bible). Le tout sous-titré de passages bibliques. Pas plus que le Concorde ou l'Omnisports, le cinéma Les Palmiers n'a su résister à l'assaut des sectes. Il a été investi par la Mission d'assistance et de réinsertion des Marginaux (REMAR), auparavant logée dans un modeste deux pièces depuis sa naissance il y a quatre ans. Cette

³⁵Nguiamba (Ericien, Pascal), *Le Cameroun sans salles de cinéma*, 20 janvier 2009, [en ligne] <http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=476>, consulté le 20 septembre 2010.

salle vétuste d'un quartier populaire de Douala est devenue un tabernacle, un lieu de culte et de délivrance. »³⁶

Cette description amusée et amère s'écarte un peu de notre propos : elle met en lumière la théâtralisation du culte, la mise en scène dont il fait l'objet parmi les sectes religieuses. Pour ce qui nous concerne, elle permet de comprendre pourquoi cette curieuse reconversion des salles de cinéma a pu se produire si vite. Notons au passage que les entrées ne sont pas payantes, comme c'est le cas pour le cinéma, mais que l'argent est versé par les fidèles à l'intérieur et sans ticket. Les prix ne sont pas fixés et peuvent varier selon la classe sociale des « spectateurs ». Il s'agit d'offrandes. En un mot, on retrouve ici certaines caractéristiques d'une salle de cinéma à mi-chemin entre office religieux et spectacle. Les « marchands de rêve » ont simplement changé d'activité. On voit que les salles de cinéma qui se ferment en Afrique ont toujours servi à un autre type d'exploitation : qu'il s'agisse d'exploitation religieuse ou commerciale et on comprend facilement que, pour des exploitants aux abois, lorsqu'ils sont propriétaires de leur salle, la perspective d'un loyer mensuel de quelque 400 000 F CFA que les sectes religieuses sont prêtes à payer représente une tentation très forte.

Au Congo Brazzaville

Ancienne capitale de l'Afrique Équatoriale Française (A.E.F), le Congo Brazzaville a été l'un des cinq sièges de la COMACICO et a connu une évolution similaire : l'État n'y a élaboré aucune politique culturelle et est resté, en particulier, indifférent aux problèmes du septième art. En outre, les salles de cinéma ont été victimes des guerres récurrentes qui se sont déroulées dans le pays. Comme en Guinée Conakry, au Niger et en RCA, en dehors du Centre Culturel Français, c'est un désert total. Aucune salle de cinéma n'est opérationnelle. Elles ont été toutes vendues aux Églises du Réveil, ces sectes qui prospèrent un peu partout sur le continent corrélativement à l'augmentation de la misère de la population. Selon Sébastien KAMBA, président de l'association des cinéastes congolais :

« On n'y pense pas ! Le cinéma congolais n'existe plus. Le bradage de toutes les salles de projection de la capitale aux « églises dites de réveil » a davantage annihilé ses initiatives et l'a plongé dans un sommeil profond. En clair, toutes les salles de projection ont été vendues aux groupements religieux, dits « fous de Dieu », qui les utilisent comme un lieu de culte permanent. Ce

³⁶ Douanla (Jonas), *Les sectes font leur cinéma*, 1er février 2002, [en ligne] <http://www.syfia.info/index.php5?view=articles&action=voir&idArticle=1364>, consulté le 22 septembre 2010.

qui n'est évidemment pas sans conséquence sur les populations qui, jadis, avaient intégré la culture du cinéma et s'y rendaient quotidiennement pour découvrir les nouveautés du grand écran. »³⁷

Pour ce cinéaste, « *le cinéma est une part de l'esprit d'une nation* »³⁸ et doit à ce titre faire partie des préoccupations de l'État. Remarquons au passage l'évolution que révèle cette déclaration si on la rapproche des propos du général Lamizana en 1969 : « *Mon peuple a vécu des siècles sans [ces salles] et ne s'en portait pas plus mal* ». On pourrait espérer qu'aucun chef d'État africain n'oserait prononcer une telle phrase aujourd'hui. Malheureusement cette lente prise de conscience a du mal à trouver sa concrétisation en termes de soutien à la filière cinématographique dans son ensemble. On n'en voudra pour preuve que ces propos de la ministre en charge de la Culture, Aimée Mambou GNALI : « *La culture est le cadet des soucis du gouvernement* »³⁹. Hors contexte, cette déclaration est évidemment choquante. Elle dit clairement que la hiérarchie des besoins, pour des pays pauvres, ne permet pas de consacrer l'argent public à la culture.

En Côte d'Ivoire

La Côte d'Ivoire fait partie des Etats où il y avait une forte présence des deux sociétés d'exploitation à l'époque. Abidjan abritait à la fois les sièges sociaux de la COMACICO et de la SECMA. Malgré cet héritage cinématographique, la Côte d'Ivoire s'inscrit sur la liste des États africains où il ne reste en 2010 aucune salle ouverte. Fort de cinquante salles en 1972, le cinéma ivoirien se meurt aujourd'hui. Comme au Congo Brazzaville, la guerre civile est venue s'ajouter à la crise économique, à l'évolution des technologies nouvelles, à la piraterie à l'éclosion des ciné-clubs et à l'arrivée des chaînes câblées. En conséquence, les cinéastes ne peuvent plus montrer leurs œuvres parce qu'ils n'ont pas de salles. C'est ce que nous pouvons lire dans *Le Patriote* :

« Le réalisateur Roger GNOAN MBALA n'a pas sorti de film depuis 2002 et se désespère de voir les salles de cinéma transformées en églises. Il n'a pas repris la caméra en raison non pas de l'âge ou d'un défaut d'énergie, mais du manque de perspective. »⁴⁰

³⁷ Nganga (Fridolin), *Congo Brazzaville, le cinéma à l'abandon*, [en ligne] <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/024.php>, consulté le 22 septembre 2010

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Anonyme, *Côte d'Ivoire : le cinéma national est en train de mourir*, 26 avril 2010, [en ligne] <http://fr.allafrica.com/stories/201004270313.html>, consulté le 21 septembre 2010.

Pour ce cinéaste : « *notre grande déception, c'est qu'il n'y a pas de voie, il n'y a pas de circuit du cinéma dans le pays.* »⁴¹. Lui aussi stigmatise la disparition des salles de cinéma, reprises, comme c'est le cas dans les autres États africains, par des sectes en quête de fidèles. Il s'interroge sur la nécessité de produire quand on sait que l'œuvre ne sera pas vue par le public à qui elle est destinée. Mais en évoquant, au-delà du simple problème des salles, l'absence d'un « circuit du cinéma », il met le doigt sur un phénomène plus préoccupant auquel nous avons déjà fait allusion : les salles ne sont que le dernier maillon de la chaîne. C'est l'ensemble de la filière qui est sinistré, sauf la création, mais nous reviendrons sur cet étonnant paradoxe. Carrefour de la culture cinématographique en Afrique de l'ouest, la Côte d'Ivoire se retrouve donc aujourd'hui sans salles de cinéma. Pour le Rezo-Ivoire :

*« De nombreuses salles de cinéma célèbres ont été transformées ces dernières années en lieux de culte à Abidjan, la capitale économique ivoirienne, notamment dans la commune d'Adjamé, dans le centre-ville, qui abrite le cinéma « Krindjabo », à proximité du boulevard principal Nangui Abrogoua. [...] Dans le bruyant quartier d'Adjamé, le Krindjabo abrite désormais un ministère (église) qui n'a pas pu s'installer au Plateau, le quartier administratif et des affaires, très prisé par de nombreux ministères religieux qui y ont établi leur siège. Dans cette même commune d'Adjamé, qui abrite le forum des marchés, l'église d'origine sud-américaine (Brésil), qui draine de nombreux fidèles à cause de sa politique sociale, a aussi élu domicile dans un cinéma célèbre de la capitale économique ivoirienne. Même la populeuse commune d'Abobo n'a pas échappé au phénomène des salles de cinéma transformées en lieux de culte. L'ex cinéma « La Paix », situé face au grand marché de la commune, a été occupé par l'église universelle du royaume de Dieu, la même qui a également investi, dans le quartier Siporex, les locaux du cinéma Kabadougou, l'un des plus grands d'Abidjan voire de toute la Côte d'Ivoire. »*⁴²

Cette déclaration ne nous donne certes pas des informations exhaustives sur la situation des salles de cinéma en Côte d'Ivoire, mais elle nous livre des exemples nombreux sur les fermetures de salles dans la capitale et sur leur reconversion. Ces exemples s'inscrivent dans une logique similaire à celle des autres pays. On remarquera également que le phénomène touche des zones très sensibles telles que Adjamé et Abobo, qualifiées de bruyantes et populeuses, et non pas seulement le Plateau où étaient implantées, jusqu'à une date récente, les salles fréquentées par les expatriés et par la bourgeoisie africaine.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Anonyme, *Des salles de cinéma transformées en lieux de culte à Abidjan*, 4 décembre 2008, [en ligne] <http://www.rezoivoire.net/news/enquete-article/3485/des-salles-de-cinema-transformees-en-lieux-de-culte-a-abidjan.html>, consulté le 22 septembre 2010.

Au Gabon

A Libreville, de nombreuses salles de cinéma ont fermé comme partout ailleurs, avec les mêmes motifs et les mêmes types de reconversion. Et comme on peut le lire dans Gabonews :

« Le choix d'une autre salle que l'église pour l'organisation des campagnes d'évangélisation ou des croisades, se justifie par l'étroitesse ou la situation géographique du temple qui n'est toujours pas connu de tous. Dès lors, les salles de cinéma ou de conférences deviennent des lieux appropriés pour attirer le plus grand nombre. »⁴³

Notons qu'une partie des salles dont il est question étaient situées dans les quartiers populaires - preuve que le cinéma était en passe de devenir une culture de masse - et que les sectes ont pu, avec leur fermeture, trouver à moindre frais une implantation dans ces mêmes quartiers où réside la population qu'elles cherchent spécifiquement à conquérir. La reproduction à l'identique du même schéma dans de nombreux pays d'Afrique de l'Ouest signifie bien que nous sommes en face d'un fait de société. Ceci ne signifie pas que le public des cinémas se soit volatilisé. Il était déjà segmenté dans la mesure où, nous l'avons dit, toutes les salles n'ont pas le même statut social et économique. La disparition généralisée des salles a conduit à une redistribution que nous aurons l'occasion d'étudier plus en détail au Tchad. Pour simplifier : parmi les spectateurs potentiels, la frange la plus aisée a investi dans des écrans plasma et des lecteurs de DVD, les autres, ont selon le cas, privilégié les diffusions de films par satellite ou ils se sont tournés vers les vidéo-clubs dont le prix d'entrée (50 à 100 F CFA) était attractif.

Au Mali

Avec une dizaine de salles en 2001, le cinéma malien est aujourd'hui en difficulté. Dans un document transmis à l'Assemblée nationale, le cinéaste malien Souleymane Cissé, Président de l'Union des Créateurs et Entrepreneurs du Cinéma et de l'Audiovisuel de l'Afrique de l'Ouest (UCECAO) a estimé que :

« La liquidation par l'État des salles de cinéma à travers le Mali à partir de 1995 a été la première cause de la destruction du Cinéma au Mali. »

⁴³ Gabonews, A Libreville, les églises de réveil investissent les salles de cinéma, 7 juillet 2008, [en ligne] <http://www.bdp-gabon.org/articles/2008/07/07/gabon-a-libreville-les-eglises-de-reveil-investissent-les-salles-de-cinema/>, consulté le 23 septembre 2010.

Aujourd'hui, la distribution en salle est devenue un parcours du combattant, impossible eu égard au vieillissement des équipements. Pire, le développement des lecteurs VCD a éloigné le public de son cinéma. Conséquence, les salles privées ferment les unes après les autres»⁴⁴.

Il ressort de ce constat formulé par un cinéaste, trois causes majeures de disparition des salles au Mali. La première cause est le manque de considération pour la chose culturelle. Comme au Burkina Faso et au Congo, les autorités maliennes n'ont pas su faire place à la culture et en particulier au cinéma dans leur programme politique. C'est cette raison qui les a conduites à décider de la vente des salles de cinéma.

La seconde raison évoquée par CISSÉ concerne la distribution. Pour maintenir ce marché cinématographique et permettre au public de continuer à regarder les films, les particuliers avaient racheté les salles vendues par l'État et tenté d'investir dans leur exploitation. Malheureusement, les problèmes de distribution les ont lourdement handicapés. La distribution constitue en effet la pierre angulaire de la vie d'une salle de cinéma. Sans approvisionnement en films, c'est-à-dire sans distribution, une salle de cinéma ne peut pas fonctionner. Les raisons de ce manque d'approvisionnement se justifient par la vétusté des équipements de projection. En Afrique noire francophone, les équipements hérités de la colonisation n'ont pas été renouvelés et sont devenus vétustes. Compte tenu de l'âge de ces équipements, les producteurs et les réalisateurs ont eu peur de faire abîmer leurs bobines en les prêtant à ces salles. Cette difficulté de distribution a contribué elle aussi à l'arrêt des salles privées. D'autre part, les coûts de location des films payés avec un CFA dévalué devenaient insupportables.

Enfin, la dernière cause de la fermeture des salles reste technologique et c'est la cause la plus grave pour Souleymane CISSÉ. Le progrès technique a permis de mettre sur le marché des lecteurs/graveurs CD, VCD et DVD qui, non seulement proposent des films aux spectateurs pour des sommes modiques et tuent le cinéma en salle, mais dénaturent la qualité des images et favorisent le piratage. Ils constituent une gangrène pour le cinéma.

Face à cette explication technologique, Abderrahmane Sissoko choisit dans un premier temps de faire porter la responsabilité aux autorités de son pays:

⁴⁴ Koné (Assane), *Le cinéma malien vu par Souleymane Cissé*, 19 mai 2005, [en ligne] http://www.malikounda.com/nouvelle_voir.php?idNouvelle=3649, consulté le 21 septembre 2010.

« Il y a une responsabilité que la politique a dans ce désert... un vrai désert de l'image parce que... la disparition des salles de cinéma en Afrique est une situation dramatique. Qu'il y ait plus de cinémas dans la Région Rhône Alpes que dans tout le continent africain ! »⁴⁵

Mais surtout, il fait une lecture strictement idéologique et incrimine la politique d'ajustement structurel imposée par les organismes internationaux aux pays pauvres. Dans son film « *Bamako* », il met sous les projecteurs le drame social causé par cette politique. Pour lui, les responsables ce sont :

« La Banque Mondiale et le FMI qui ont imposé... C'est pourquoi, d'ailleurs, au même moment dans tous les pays africains, les salles ont fermé ; on a dit aux Etats qu'il n'était pas de leur responsabilité de s'impliquer dans la culture. Donc on a dit aux Etats de vendre les salles ; les Etats ont vendu les salles. »⁴⁶

L'explication est simpliste; elle fait l'impasse sur la désertion des salles qui avait déjà commencé et sur le fait que les Etats n'étaient pas partout propriétaires des salles. Poursuivant sa remarque sur la disparition des salles, il dit que : « *dans les années 80, Nouakchott comptait 400 000 habitants et 10 cinémas. Aujourd'hui, alors que la population dépasse le million, plus une salle n'existe* »⁴⁷. C'est ainsi que l'évocation de la salle de ciné El-Mouna réveille en Abdel, un homme d'affaires, les souvenirs d'une belle époque où aller voir un film était un plaisir. Pour lui, c'est peut-être grâce au cinéma qu'il est devenu un homme d'affaires puisque c'est grâce à cette salle que son esprit s'est ouvert. « *Quand j'ai débarqué de la brousse, c'est là que j'ai vu mon premier film sur grand écran. J'avais l'impression de devenir moderne* »⁴⁸ disait-il. Cette déclaration vient corroborer celle d'Edouard TREZENEM, chef de service du groupe cinématographique de l'A.E.F. qui disait que le cinéma

« forme les masses à l'exercice de la pensée, ouvre leur curiosité au-delà de l'univers très limité qui est encore aujourd'hui le leur, les amène à une conception de la vie sociale et économique moderne » (Armando Soba, 1993 : 116).

C'est le cas de cet homme d'affaires. Le cinéma lui a permis de sortir de son milieu, de découvrir ce qui n'existait pas dans son village. Comme la télévision, l'écran de cinéma est

⁴⁵ Castella (Charles), « *Abderrahmane Sissoko : une fenêtre sur le monde* », documentaire, 2010, 60 minutes.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Meunier (Marianne), *Régime sans salles*, 10 mars 2009, [en ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2513p074-076.xml0/-cinema-salle-de-cinema-Regime-sans-salles.html>, consulté le 21 septembre 2010.

une fenêtre qui s'est ouverte sur un monde différent du milieu d'où il venait, de son village. Malheureusement, comme toutes les salles de Mauritanie, celle-ci a aussi fermé. Sa vue évoque pour Abdel le souvenir de moments d'émotion, mais en sa qualité d'homme d'affaires, qu'a-t-il fait pour venir en aide à cette salle qui lui a ouvert les yeux ? Cette question pose le problème de l'attachement des spectateurs dans leur ensemble à ces salles traditionnelles. Il est difficilement mesurable: ce sont souvent les cinéastes et quelques journalistes qui se sont élevés contre leur disparition. Le phénomène n'a jamais mobilisé les foules et n'a donné lieu, à notre connaissance, à aucune manifestation publique.

De nos jours, en Afrique, la plupart des jeunes ne connaissent pas les « salles obscures ». Beaucoup sont nés après leur fermeture. Ils ne connaissent le cinéma qu'à travers les ciné-clubs à ciel ouvert. Dans ces établissements, le « rituel » accompagnant les films, comme c'est souvent le cas dans les salles traditionnelles, n'existe plus. Disparue l'obscurité qui se crée en plein jour, ce moment que Mahamat Saleh Haroun qualifie de « magique » et qu'il veut faire connaître aux jeunes générations. Cela lui semble important en tant que cinéaste, mais est-il certain que sa croisade trouve un écho auprès de ce public qui majoritairement, n'a jamais connu les expériences qu'il évoque ?

Au Sénégal

Le Sénégal comptait le plus grand nombre de salles de cinéma en Afrique noire francophone (56 en 1961 et 87 en 1972). Aujourd'hui, la population dakaroise ne peut plus aller voir un film au cinéma Le Paris alors que « *dans les années 1980, on avait l'embarras du choix, rien que dans le centre-ville, il y avait au moins cinq cinémas. Aller voir un film, c'était une belle sortie, on s'habillait bien* »⁴⁹, se souvient une journaliste dakaroise. Aujourd'hui, il en est autrement. Pour les amoureux du septième art, « *il ne reste plus que les projections exceptionnelles, le week-end, au Théâtre national Daniel-Sorano* »⁵⁰ déclare Marianne Meunier. Deuxième ville appartenant au circuit accéléré des films de la SECMA et la COMACICO après Abidjan, Dakar a vu toutes ses salles fermer jusqu'à aujourd'hui. A la place du Ciné Paris démoli en 2006, s'érige un panneau annonçant la construction d'un hôtel. A El Mansour, dans le quartier populaire de Grand-Dakar, la salle de projection est devenue

⁴⁹ Meunier (Marianne), [en ligne] <http://www.jeuneafrique.com>, op .cit.

⁵⁰ Ibid.

un entrepôt de pièces automobiles et d'objets divers, souligne *Le Devoir*⁵¹. Quant aux autres salles, elles ont été fermées bien avant et ont fait place à des supermarchés ou à des immeubles de bureaux. La disparition de ces salles constitue un souci majeur pour les cinéastes qui s'interrogent sur la diffusion de leurs œuvres et peut-être aussi sur le bien-fondé de leur production. Le cinéaste Moussa Sène Absa interpelle à ce propos l'État sénégalais et demande le respect des textes législatifs :

*« Il est plus facile de voir mes films à Chicago qu'à Dakar. Le devoir de l'État est de veiller sur sa culture, c'est stipulé dans sa constitution car la culture fait partie de notre base existentielle. En 1974, il y avait 35 salles de cinéma à Dakar et aujourd'hui il n'y en a plus une seule »*⁵².

Cette situation pose aussi le problème du respect des textes en Afrique. La plupart des Etats africains votent des textes ou promulguent des lois pour faire plaisir aux institutions internationales, mais elles les respectent rarement. Ces textes, pour des raisons diplomatiques, sont souvent calqués sur un modèle occidental pour faire croire que les gouvernements africains font comme en Occident alors qu'en réalité les textes restent le plus souvent lettre morte.

L'examen de la situation dans les différents pays d'Afrique que nous avons étudiés montre bien une constante: les salles traditionnelles ont toutes ou presque fermé leurs portes. À la lumière de ce qui précède, est-il possible de démêler, dans l'enchaînement chronologique, le poids des différents facteurs qui ont entraîné ces fermetures, étant entendu que l'exploitation du marché cinématographique n'a jamais atteint sa maturité en Afrique noire francophone et qu'elle n'a à aucun moment permis de générer les « remontées » de recettes nécessaires qui auraient permis aux créateurs de réaliser de nouvelles œuvres ?

Il est évident que l'absence d'une politique culturelle et l'impréparation des Etats africains à prendre la relève d'une exploitation commerciale ont fragilisé les premières tentatives d'une exploitation africaine. À cet égard, l'échec d'un circuit de distribution piloté par l'Afrique a constitué un handicap certain. Le défaut de participation de certains Etats à la capitalisation nécessaire à la viabilité du CIDC a constitué un autre obstacle.

⁵¹ Rokhy Ba (Malick), *Au Sénégal, les salles de cinéma ferment les unes après les autres*, 6 juillet 2007, [en ligne] <http://www.ledevoir.com/2007/07/06/149482.html>, consulté le 7 octobre 2009.

⁵² V. Z. (Maya), *Dakar sans grand écran : le cinéma est-il mort ?*, 15 janvier 2007, [en ligne] <http://www.au-senegal.com/Dakar-sans-grand-ecran-Le-cinema.html>, consulté le 20 septembre 2010.

L'ajustement structurel imposé par la FMI et la Banque Mondiale a obligé les Etats africains à privatiser ou à vendre certaines structures et les a poussés à choisir d'investir dans certains secteurs « prioritaires » au détriment d'autres comme la culture. La dévaluation du franc CFA a eu des conséquences néfastes pour la filière cinématographique pour au moins deux raisons. D'une part, elle a causé la baisse du pouvoir d'achat des spectateurs qui, ne pouvant plus subvenir à leurs besoins vitaux, ne disposaient plus de ressources pour financer les sorties au cinéma. Ceci a entraîné une baisse de fréquentation des salles et, par conséquent, une chute des recettes et une incapacité des exploitants à honorer leurs charges. D'autre part, cette dévaluation rendait pratiquement impossible la location de films sur le marché international. Un journaliste dakarois fait, sur ce point, un constat qui est valable pour l'ensemble de l'Afrique :

«On s'est fourvoyé avec la Banque mondiale et le Fonds monétaire international, qui ont préconisé une privatisation du cinéma» dans les années 1980, affirme pour sa part le président de l'Association des cinéastes sénégalais, Cheikh Ngäïdo Bâ. «C'est la pire privatisation qu'on ait eue au Sénégal. La société [publique] qui gérât le cinéma faisait des bénéfices de 200 à 800 millions de F CFA [entre 458 000 et 1,8 million de dollars] par an», assure M. Niagane, en référence à l'âge d'or du cinéma, pendant les années Senghor (1960-80) »⁵³.

L'arrivée sur le marché de nouvelles technologies (DVD, vidéo-projecteurs, chaînes de télévision) a aussi contribué largement à l'abandon des salles: une nouvelle forme de consommation individuelle s'est instaurée. Grâce aux DVD et à la télévision satellitaire, les spectateurs nantis peuvent regarder les images chez eux. Le phénomène de vidéos-clubs explose avec des prix d'entrée qui sont dix fois moindres que ceux des salles de cinéma et un approvisionnement à bas coût par des exploitants sur des marchés parallèles.

Seule une étude économique fine qui dépasse le cadre de notre travail permettrait d'apprécier le poids respectif de ces facteurs. Une chose est certaine : leur conjonction et leur précipitation - tout s'est passé en dix ans - ont été fatales aux salles africaines. Pourtant la situation laisse entrevoir depuis peu quelques lueurs d'espoir. Des projets de réhabilitation encore isolés, des initiatives sporadiques révèlent une prise de conscience qui se heurte hélas à la dure réalité des comptes d'exploitation.

⁵³ Rokhy Ba (Malik), *Op. Cit.* (Amadou Tidiane Niagane était directeur de la cinématographie au Ministère de la Culture).

2.2 Initiatives nouvelles et projets de réhabilitation

Après plusieurs années de fermeture et suite au désir du public, sans doute, mais surtout des créateurs d'accéder à une image cinématographique véritable, des projets et des initiatives de réhabilitation de salles et des formes alternatives de projection ont vu le jour en Afrique. Cependant, il faut noter que tous ces projets et initiatives ont des natures et des statuts différents. Pendant que certains cherchent à récupérer et à réhabiliter simplement des locaux en vue d'organiser des projections en vidéo, d'autres, grâce à des moyens importants, entreprennent des travaux de remise en état et d'équipement des salles en matériel de projection 35 mm, voire en numérique. Parmi ces initiatives, nous évoquerons celles du Burkina, du Gabon et du Cameroun, mais surtout, compte tenu de son ampleur et de sa médiatisation, celle « Des Cinémas pour l'Afrique » portée par le cinéaste Abderrahmane Sissoko. Bien avant cela, quelques projets alternatifs ont vu le jour à travers des structures de ciné clubs suite à l'arrivée sur le marché des appareils DVD, pour combler le vide laissé par la fermeture des salles de cinéma traditionnelles. Avant d'aborder, dans la partie réservée à la pratique du cinéma au Tchad, l'étude détaillée de ces structures alternatives que sont les ciné-clubs, il faut parler d'un type de cinéma expérimenté en Afrique de l'Ouest : le cinéma ambulant et étudier quelques initiatives et projets de réhabilitation de salles de cinéma dans les autres Etats africains.

2.2.1 Initiatives nouvelles : le cinéma autrement

Pour répondre au besoin croissant d'images des populations africaines en manque de salles traditionnelles, plusieurs projets ont vu le jour grâce à l'ingéniosité et aux bonnes volontés des amoureux du septième art. Ces initiatives sont de nature très diverse quant à leurs objectifs, à l'origine des porteurs de projet ou à la nature des capitaux investis. Parmi ces initiatives on trouve :

Le Cinéma Ambulant

Par « cinéma ambulant », nous entendons toute démarche tendant à déplacer les projections d'un endroit à l'autre pour apporter des images aux spectateurs. C'est donc un cinéma nomade,

phénomène paradoxal par rapport à un circuit cinématographique traditionnel : ici le cinéma va vers les spectateurs et s'offre gratuitement à eux en plein air. C'est de ce type de cinéma qu'il est ici question. Pour répondre au besoin d'images de spectateurs qui en étaient privés et grâce à l'imagination et à la détermination de quelques individus, trois types de cinéma ambulant se sont développés en Afrique de l'Ouest en l'absence de salles. Il s'agit du Cinéma Numérique Ambulant (CNA), du Ciné Parc et du Ciné Dromadaire expérimentés au Bénin, Burkina Faso, Mali et Niger.

Le Cinéma Numérique Ambulant (CNA)

Né en 2001, le CNA regroupe plusieurs associations à but non lucratif installées au Bénin, Burkina Faso, Mali, Niger et en France. Il trouve un écho favorable dans le milieu cinématographique et a pour objectif premier de diffuser des films africains dans des régions où le cinéma n'existe pas⁵⁴. « *Le but, c'est que le CNA français disparaisse au profit d'une association panafricaine* »⁵⁵, explique Christian Lambert, l'un des fondateurs du projet né d'un constat fait sur un plateau de tournage au Bénin et au Cameroun. Au cours de ce tournage, il s'était rendu compte qu'« *aucun des participants africains engagés localement ne verrait jamais le film* »⁵⁶. Par souci de permettre à ces acteurs locaux, impliqués dans la réalisation de voir le produit de leur travail, cette association a vu le jour. Le cinéma ne faisant pas partie de la culture traditionnelle africaine, il fallait peut-être qu'une telle initiative vienne d'un européen. D'autres partenaires comme RFI, TV5, Africalia, Point-Afrique, les Coopérations française et suisse, le Conseil Général du Val de Marne et d'autres se sont associés à ce projet en apportant leur concours. L'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF) a pris en charge les droits de diffusion de quelques films qui constituent le fonds des CNA. Sur le plan africain, « *quand Dani Kouyaté a appris ce que nous faisons, il a offert tous les droits de diffusion sur ses films et a donné de l'argent pour de l'essence* »⁵⁷, souligne Christian Lambert. Malgré ces appuis, chaque association CNA doit assurer son propre financement. Même si, en France, le groupe de professionnels du cinéma et de l'audiovisuel qui a soutenu le projet au départ continue d'apporter son appui, au village, les séances ne sont pas payantes. Toutefois, en contrepartie, les paysans doivent apporter de la

⁵⁴ Nous entendons par là les régions où il n'existe aucune possibilité de regarder des images même en vidéo.

⁵⁵ Grandadam (Sabine), *Cinéma numérique ambulant, un écran sous les étoiles*, 6 avril 2006 [en ligne] <http://www.afrik.com/article9695.html>, consulté le 18 octobre 2010.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

nourriture aux animateurs ainsi que du matériel servant à monter les installations (une table pour poser la vidéo et quatre chaises pour le montage de l'écran).

A chaque séance, le CNA projette des films destinés à sensibiliser les spectateurs aux graves problèmes de développement, de santé ou de société auxquels ils font face au quotidien. Il dispose de 9 structures mobiles de projections numériques en Afrique de l'Ouest, capables de se rendre dans les villages les plus reculés, difficilement accessibles et le plus souvent privés d'électricité, où il n'existe pas d'accès à l'information. Il met ainsi en place un véritable dispositif de développement culturel et social au service des populations. Il agit souvent en partenariat avec des institutions et des ONG locales. Ainsi, l'Office des Nations Unies contre la Drogue et le Crime (ONUDC) et le Ministère de l'Action Sociale, de la Promotion de la Femme, de la Protection de l'Enfant et des Personnes Agées ont co-organisé en septembre 2009 une grande campagne de sensibilisations contre la traite des enfants au Togo avec l'appui du Cinéma Numérique Ambulant⁵⁸.

Équipées d'un matériel léger de grande qualité (véhicule tout terrain, groupe électrogène, lecteur DVD et VHS, vidéo projecteur, matériel de sonorisation, microphone, écran de projection de 4 mètres sur 3 et DVD ou cassettes), ces équipes tirent le meilleur parti de l'évolution technologique liée à l'avènement du numérique et réalisent des projections de qualité. Les tournées de projection, semblables aux séances de cinéma populaire gratuit qu'organisait le groupe cinématographique de l'A.E.F, dans les années 50, se font généralement dans des zones identifiées avec des partenaires ponctuels et les autorités locales, le principe étant d'organiser un circuit de dix villages qui seront couverts par le CNA avec un programme différent pour chaque séance de projection d'un village à un autre. Les projections s'organisent généralement en deux phases :

- une première phase réservée aux films de sensibilisation relatifs aux sujets sociaux tels que : la prévention du VIH/SIDA, du paludisme, l'hygiène, la santé, l'excision, etc. Ces films proviennent des partenaires, de la télévision locale, des associations et institutions ou ONG. Ils apportent des éléments d'information très souvent ignorés par les populations et suscitent souvent une grande attention chez les spectateurs;

⁵⁸ Agegee (Kofi), *Le cinéma numérique ambulant pour lutter contre la traite des enfants*, 7 sept. 2009, [en ligne] <http://www.childsrights.org/vbulletin/showthread.php?408-Le-Cinma-numérique-ambulant-pour-lutter-contre-la-traite-desenfants&s=fabe84f4cbdfd430fc5db3e8150ce6a8&p=593#post593>, consulté le 18 octobre 2010.

- une seconde phase consacrée à la diffusion des longs métrages africains. Le CNA dispose d'un fonds de films africains édités en DVD mis à sa disposition par l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie (AIF). Cette phase donne l'occasion aux films africains d'être diffusés devant un public africain sur le sol africain.

Chaque projection est suivie d'un débat. Les films africains étant souvent en langue vernaculaire, ils sont traduits et interprétés par l'animatrice lorsque la projection a lieu dans un territoire autre que celui de la langue de tournage du film. Projetés devant des publics souvent profanes, les films africains font sens car ils évoquent des thèmes familiers et contribuent au progrès d'une culture de l'image et à la formation du public. Le concept du CNA qui consiste à venir vers les populations plusieurs fois avec une programmation différente se révèle fondamental pour réaliser un travail en profondeur. Il permet d'aborder un même sujet plusieurs fois sous différents angles et autorise ainsi un approfondissement et une connaissance qu'une seule séance ne permettrait pas d'obtenir compte tenu de l'absence de culture cinématographique du public. Ainsi, les destinataires du message peuvent en mesurer la portée et le transmettre autour d'eux. Ce mode de diffusion qui consiste à aller vers la population et à s'inscrire dans son univers familier s'est montré très efficace car il permet de toucher un grand nombre de spectateurs. Ces derniers, au demeurant, n'auraient sans doute jamais pris l'initiative de franchir les portes d'une salle de cinéma, même si de telles salles avaient existé, pour des raisons à la fois financières et surtout culturelles.

Fin 2005, plus de 2 millions de spectateurs, en majorité ruraux, ont ainsi pu voir des fictions africaines et des films de sensibilisation au Bénin, Niger et Mali⁵⁹. Sur 4 000 projections, le CNA a touché plus de 4 millions de spectateurs⁶⁰. Ces chiffres nous placent devant une interrogation très importante: le cinéma ambulant ne constitue-t-il pas un mode de diffusion approprié pour l'Afrique et surtout pour les milieux ruraux, dans la mesure où il permet de toucher un grand nombre de spectateurs et surtout gratuitement, compte tenu du niveau socio-économique de ces derniers ? La réponse est certainement oui, mais cette gratuité pose le problème de la valeur à la fois symbolique et économique qui s'attache à la création. C'est

⁵⁹ Grandadam (Sabine), *op. cit.*

⁶⁰ Association Malienne du Cinéma Numérique Ambulant [en ligne]
http://www.unicef.org/wcaro/WCARO_CNA_C4D-CS-Pres.pdf, consulté le 18 octobre 2010.

d'ailleurs la raison pour laquelle le CNA demande une modeste, mais symbolique contribution en nature aux villages où il s'arrête.

Au Togo, cette initiative a été l'œuvre de Jacques Do Kokou. Cet amoureux du cinéma, nostalgique des salles d'autrefois a voulu combler le vide laissé par la désertification cinématographique:

« Les salles de cinéma au Togo ne sont plus l'ombre d'elles-mêmes. Les jeunes dans les années 70 à 90 ont un beau souvenir des salles de cinéma à Lomé (Le Togo, Pa de Souza, Rex, Opéra, Club, plus tard 24 janvier...). C'était l'époque où on faisait la queue pendant plus de trois heures pour suivre les westerns spaghetti, les films d'action, les films de Bollywood, de karaté, et des films érotiques... et dans la joie, dans la bonne humeur comme s'il s'agissait d'un spectacle interactif: les cinéphiles répondaient à certains répliques ou prenaient position pour Bruce Lee, Wang-Yu, Gary Cooper ou John Wayne contre ceux que nous appelions « assa », diminutif d'assassins, bien sûr. La grande partie du cinéma se faisait dans la salle. Quand on évoque le cinéma au Togo, une foule de souvenirs individuels remonte à la surface. »⁶¹.

De cette citation on retiendra au passage deux éléments. L'une se rapporte à la forte fréquentation de ce cinéma populaire: 3 heures de queue pour voir un film ; ce chiffre en dit plus que des statistiques au demeurant absentes.

L'autre concerne la participation d'un public africain bon enfant au spectacle cinématographique. Nous verrons qu'il reste encore aujourd'hui des traces de cette attitude, malgré la plus grande familiarité du public avec l'image.

C'est cette nostalgie pour le cinéma de sa jeunesse qui lui a fait créer le CNA. Son objectif principal était de rapprocher le cinéma de toutes les couches sociales du pays. Aller dans les milieux les plus reculés où il n'existe pas de salle afin de donner une chance à la population de découvrir le cinéma. Là encore, on inverse la démarche: le cinéma vient à la rencontre du spectateur. Celui-ci n'a pas de choix à opérer ; il est soumis à la programmation de l'équipe de projection. Pour ces populations, il s'agit d'une découverte ou d'une expérience dans la mesure où rien d'autre n'existe pour elles dans quelque domaine culturel que ce soit. Avec des moyens modernes de projection, Jacques Do Kokou, initiateur de ce projet, passe des moments de partage, de rencontres et de divertissement avec les populations. Cette solution alternative est très appréciée par ces populations – on préférera ce mot à celui de publics pour la raison évoquée plus haut - qui sont toujours fidèles aux rendez-vous de projection.

⁶¹ Do Kokou (Jacques), *La caravane du cinéma 2009 - 2010 en branle*, 4 août 2009, [en ligne] <http://www.togocultures.com/spip.php?article194>, consulté le 23 septembre 2010.

En Mauritanie, Abderrahmane Ould Salem refuse lui aussi la disparition inéluctable de la scène cinématographique dans son pays comme le relève Babacar Baye Ndiaye :

« Les salles de cinéma que nous a léguées la première génération de cinéastes avaient disparu sans laisser de traces visibles. Le Cinéma était mort. Il n’existait plus. Il [Abderrahmane Ould Salem] ne pouvait pas imaginer tout un pays comme le nôtre sans aucune culture cinématographique. Ainsi donc, il fallait se battre pour avoir un espace à Nouakchott où on parlerait uniquement de cinéma »⁶².

C'est à la suite de ce constat qu'il crée en 2002 « la Maison des Cinéastes ». Elle vise à faire une large diffusion du cinéma qui reflète les réalités du pays, de sa culture et de sa civilisation comme l'indique sa devise: « Rapprocher les hommes et les cultures ». Son ambition et ses principaux objectifs : créer et valoriser la culture cinématographique maure. À cet effet, il met au point une stratégie simple, mais efficace qui consiste à :

- faire des projections cinématographiques publiques engagées ayant des liens avec les réalités arabes et africaines ;
- diffuser une culture de communication, de rapprochement, de tolérance et d'acceptation de l'autre ;
- diffuser une culture de citoyenneté, de démocratie, de justice et des valeurs républicaines ;
- faire une éducation et une sensibilisation socio-sanitaires.

Pour atteindre ces objectifs, la Maison des Cinéastes a mis au point trois projets de diffusion cinématographiques : ABCinéma, Cinéparc et Écran dromadaire. Seuls les deux derniers volets nous intéressent ici, puisque le premier vise à initier les jeunes aux techniques et à l'analyse cinématographiques, à leur permettre d'écrire un scénario, de le tourner, de le monter et d'en effectuer une lecture critique.

⁶² Ndiaye (Babacar Baye), *Un symbole d'unité nationale, d'engagement de la jeunesse et de liberté d'expression*, 17 juin 2008, [en ligne] <http://babacarbaye.unblog.fr/2008/06/17/la-maison-des-cineastes/>, consulté le 19 octobre 2010.

Le Ciné Parc

Le Ciné Parc est un projet de diffusion de films organisé en plein air dans différents quartiers de Nouakchott et à l'intérieur du pays pour offrir aux habitants de Mauritanie la possibilité de renouer avec les images, ou en tout cas de mieux connaître le grand écran, surtout quand il s'agit des jeunes nés après la mort des salles de cinéma. Ce projet permet également aux Maures de découvrir les films de fiction africains, les films documentaires, mais aussi les films de sensibilisation liés à l'éducation civique ou sanitaire. Il se déroule dans les espaces publics, habituellement dans un terrain sélectionné dans la zone visée. Ce dispositif doit répondre, selon les organisateurs, au besoin du public d'être libre de venir et de partir quand il en a le désir tout au long de la projection, d'où son appellation de « ciné parc », et c'est cette singularité qui mérite d'être signalée, car elle rompt totalement avec le rituel de la sortie au cinéma tel qu'il était mis en scène dans les cinémas traditionnels. C'est un dispositif mobile, équipé d'un écran, d'un projecteur et d'une unité de son (plus léger que celui du Cinéma Numérique Ambulant) avec un programme présentant les films sans introduction ni débats, à la différence du CNA. Le programme se déroule en trois étapes successives⁶³ :

- La première séance consiste en un court journal sur les informations du quartier au cours duquel des spots de sensibilisation sont diffusés. Cette séance vise à constituer une sorte de télévision participative pour les quartiers ;
- La seconde séance concerne la projection d'un long-métrage de fiction ou documentaire, choisi en fonction des populations et des langues et dialectes du lieu où intervient l'équipe de projection, afin de toucher au plus près le public par un processus d'identification. Une grande partie des films diffusés provient des productions locales ou des productions des pays voisins. Ces séances constituent une occasion de diffusion du cinéma africain sur son propre continent, mais elles permettent également au public mauritanien d'avoir accès à d'autres cinémas ;

⁶³ Ndiaye (Hawa), *La maison des cinéastes: rapprocher les hommes et les cultures*, 24 mai 2010, [en ligne] <http://www.lamaisondescineastes.com/cineparc.htm>, consulté le 20 octobre 2010.

- Enfin, la dernière séance présente « Tourner Projeter » : des gens choisis au hasard des rencontres ont l'opportunité de filmer, de photographier ou d'enregistrer simplement un son pour parler de leur quartier. Ces images et sons sont ensuite projetés en fin de soirée à l'état premier, c'est-à-dire sans montage préalable. Le but est ici d'initier un travail d'expression et de mémoire, tout en apportant à ces personnes une première approche de la technologie audiovisuelle.

On voit que le cinéma est envisagé ici non seulement comme un divertissement ou une expérience esthétique, mais aussi comme une forme de réappropriation. En effet, il y a un double choix dans ce type de programmation: un choix de proximité, plus peut-être que de découverte, par les sujets traités et d'autre part un choix de familiarité par la langue vernaculaire qui est utilisée. A l'inverse du CNA, il n'y a aucun commentaire. Le spectateur se trouve donc placé face à l'œuvre exactement comme un spectateur traditionnel dans une salle de cinéma habituelle et c'est peut-être cela qui fait l'originalité du projet.

L'Écran Dromadaire

L'Écran dromadaire est une caravane cinématographique que la Maison des Cinéastes organise à l'intérieur du pays dans des endroits où les populations n'ont pas accès à l'image. Le nom est symbolique: le dromadaire est un animal du désert et ce projet vise à sillonner, telle une caravane d'autrefois, le désert cinématographique qu'est la Mauritanie pour y apporter les images. Cette caravane visite les zones intérieures du pays, parfois éloignées, pour présenter des films éducatifs et mobilisateurs. C'est l'un des programmes de la Maison des Cinéastes, qui vise à la propagation de la culture cinématographique, des valeurs civiques et à la sensibilisation sociale. Il faudrait une étude fine des contenus de ces programmes pour évaluer les fondements idéologiques qui les sous-tendent, mais ceci dépasse le cadre de notre travail. Tout comme le Cinéma Numérique Ambulant, il sillonne les lieux où les habitants n'ont pas eu l'occasion d'être en contact avec la culture audiovisuelle. Au travers de films d'ordre documentaire et de fiction ayant trait à la vie courante du pays en général, le programme est porteur d'un message mobilisateur ou civique et offre à ces zones enclavées la possibilité d'être en contact direct avec l'image. L'attrait suscité par la visite de la caravane permet à un large public d'avoir accès à une distraction souvent inédite, mais également d'être confronté aux messages civiques ou sanitaires. Chaque séance est en effet composée de courts

métrages de sensibilisation, d'un documentaire ou d'une fiction. Sur 15 films projetés, le projet a atteint 3500 personnes⁶⁴.

Ces exemples nous montrent que la viabilité de la diffusion cinématographique en Afrique ne passe pas seulement par les initiatives médiatisées de réhabilitation des salles que nous allons examiner et qui, de toute manière, ne concernent en rien les populations rurales.

2.2.2 Projets de réhabilitation

Si l'exploitation du cinéma en salles a été lancée en Afrique noire francophone par la COMACICO à partir du Maroc, c'est aussi à partir de ce pays que l'Association de Sauvegarde du Patrimoine Architectural du 20^{ème} siècle a lancé une lutte pour la survie des salles de cinéma. Cette lutte se poursuivra en Afrique noire francophone sous la forme des projets de réfection et de réhabilitation des salles de cinéma fermées et/ou abandonnées. Parmi ces projets, « Des cinémas pour l'Afrique » a pour ambition de réhabiliter les salles de cinéma en Afrique en général et non dans un seul Etat. Le « Soudan ciné » du Mali constitue le point de départ de cette initiative. Dans certains Etats, ces projets consistent parfois en une réfection, sinon en une simple réouverture des salles par des particuliers, grâce à des moyens et équipements cinématographiques parfois peu coûteux. Ces projets s'appuient sur les vidéo-projections, mais méritent qu'on en parle compte tenu de leur importance pour la population et surtout de leur lieu d'implantation. On retrouve de tels cas au Cameroun et au Burkina Faso. Avant de parler de ce qu'on a parfois appelé avec quelque emphase le « projet cinématographique du siècle » porté par le cinéaste maure, nous tenterons de voir de plus près comment les autres projets naissent et grandissent. Les cas du Burkina, du Cameroun, et du Gabon offrent une panoplie assez large d'initiatives de réhabilitation.

Au Burkina Faso

Suite à la remise en cause de la décision prise par les autorités du Burkina Faso de vendre les salles du « Ciné Sanyon » à Bobo et du « Ciné Burkina » à Ouagadougou, il a été décidé de les confier à la Caisse Nationale de Sécurité Sociale pour leur réhabilitation (CNSS). Cette caisse a injecté un milliard de francs CFA pour la réfection du « Ciné Burkina » et 500

⁶⁴ Ndiaye (Hawa), *op .cit.*

millions de francs CFA pour le « Ciné Sanyon »⁶⁵. La réception des travaux de réhabilitation du « Ciné Burkina » a eu lieu en décembre 2007 à Ouagadougou. Son coût total d'un milliard de francs CFA comprend, selon Innocent COULIDIATI, Directeur Général de la CNSS, les frais **d'acquisition**⁶⁶ et de réfection. Ceci signifie que l'État a remis les salles à la disposition de la CNSS moyennant une contrepartie financière. En d'autres termes, il y a bien eu cession par l'État Burkinabé de ces deux salles de cinéma « Burkina » et « Sanyon ». Pour le Ministre du Travail et de la Sécurité Sociale qui a présidé la cérémonie de réception des travaux, « *la rénovation du ciné Burkina va ainsi changer le visage de cet édifice et fera la grande joie des cinéphiles ouagalais qui avaient souhaité sa réouverture* »⁶⁷. Il servira non seulement à la projection des films, mais aussi à l'organisation d'autres activités culturelles. On voit par là qu'il ne s'agira pas d'une salle dédiée, sans doute parce que l'exploitation cinématographique n'était pas suffisante pour en assurer la viabilité. Les travaux de rénovation ont concerné entre autres le plafond, la sonorisation et l'installation de nouveaux sièges. Le Directeur Général de la CNSS a indiqué par ailleurs que pour la gestion, un avis d'appel d'offres devait être adressé aux professionnels et opérateurs de cinéma. Ceci constitue une mesure de prudence, un garde-fou étant donné que les professionnels et opérateurs de cinéma craignaient de voir la salle fermer à nouveau. C'est dans cet esprit que le président de l'Association des Gérants et Exploitants de salles de Cinéma du Burkina Faso (AECB), Rakis Rodrigue Kaboré a adressé cet avertissement : « *Nous souhaitons un appel d'offres restreint avec des garde-fous pour éviter que les erreurs passées qui ont conduit à la fermeture des mêmes salles ne se répètent* »⁶⁸. L'objectif était donc d'avoir une gestion prudente qui permette non seulement de diffuser les œuvres des cinéastes, mais également de générer une remontée de recettes utiles à d'autres productions. Reste à savoir si, dans le long terme, le prix des places fixé sera accessible à un large public. Cependant, ils (les professionnels et opérateurs de cinéma) doivent se souvenir qu'une telle gestion a déjà été retirée des mains de l'ARPA.

Cette réfection s'est faite après celle du « Ciné Sagnon » à Bobo Dioulasso qui s'est élevée à 500 millions de francs CFA. Elle a également été conduite grâce à la CNSS. Dans le même registre, la salle de « Ciné Oubri », fermée depuis une dizaine d'années, a rouvert ses portes à Ouagadougou dans le quartier populaire de Kantigui. Selon Malika Groga-Bada « *c'est avec*

⁶⁵ Bama (Philippe), *Réfection du ciné Burkina : la CNSS injecte un milliard de F CFA*, 4 janvier 2008, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article24913>, consulté le 4 août 2009.

⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

⁶⁷ Bama (Philippe), *op cit.*

⁶⁸ Tiegna (Mahamadi), *Réouverture du ciné sanyon: la salle est prête, il reste les films*, 11 janvier 2008, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article25020&rubrique18>, consulté le 23 octobre 2010.

*une certaine émotion que les habitants de ce quartier se sont donné rendez-vous dans cette salle le 14 février dernier »*⁶⁹. Après une dizaine d'années de fermeture, la salle a été comble et c'est à juste titre qu'on a pu parler alors de « séance de rattrapage ». Les spectateurs présents devaient « rattraper » les séances perdues pendant les années de fermeture. Pour le nouveau directeur, le producteur et réalisateur Mamadou Gnanou, cette salle a plus de 40 ans et est chargée de souvenirs. Ces quatre dernières années, elle ouvrait pour le FESPACO et il est maintenant temps que le public en profite davantage⁷⁰. Semi-ouvert, le ciné Oubri peut accueillir jusqu'à 1600 personnes. N'ayant obtenu aucune subvention, Mamadou Gnanou a puisé dans ses fonds propres pour financer les travaux. « *La concurrence des sept autres salles en activité à Ouaga et celle des DVD ne m'effraient pas, affirme-t-il. Car j'ai constaté que les mêmes personnes qui regardent les copies pirates n'hésitent pas à aller au cinéma pour voir et revoir, plusieurs fois, un film qui leur a plu. Tout est dans la programmation »*⁷¹. Il sera intéressant de voir si l'avenir lui donnera raison.

Au Cameroun

Au Cameroun, une initiative a été prise par le Soudanais Ismaïl Ibrahim Yaya à Garoua, ville située dans la province du Nord Cameroun. Ce dernier a repris en main le cinéma Étoile, fin janvier 2010. « *Pendant vingt ans, dit-il, j'ai exploité des salles au Soudan. Mais vu la situation économique et politique de mon pays, j'ai décidé de tenter ma chance au Cameroun.* »⁷². Une telle initiative d'un ancien exploitant de salle de cinéma relève certainement d'un amour pour le septième art. En 2008, il a investi dans une première salle, le Walgania, à Kousseri, dans l'extrême nord du pays. Les cinéphiles ont répondu massivement présents à ce rendez-vous, ce qui lui a donné envie de renouveler l'expérience avec l'Étoile. Pour séduire le plus grand nombre, il propose aussi bien des productions africaines qu'américaines, chinoises ou indiennes. « *On programme surtout des films d'action* », explique-t-il. Et il multiplie régulièrement les opérations commerciales : le ticket à 150 F CFA (0,22 euros) au lieu de 250 habituels, ou deux séances pour le prix d'une. Et si les films sont en version originale, ce n'est pas grave car, comme l'explique Ismaïl Ibrahim Yaya, « *les gens*

⁶⁹ Grog-Bada (Malika), *Séances de rattrapage*, 7 mars 2010, [en ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2564p112.xml0/cinema-dvd-ouagadougou-fespacoseances-de-rattrapage.html>, consulté le 21 septembre 2010.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

aiment le spectacle, même s'ils ne comprennent pas les dialogues »⁷³. Ceci explique la consommation d'images en Afrique. C'est d'ailleurs un phénomène qu'on observe souvent quand il s'agit des films bollywoodiens sans sous-titres.

Au Gabon

La réouverture en 2008 du Cinéma « Le Komo » plus de dix ans après sa fermeture pour travaux a été annoncée à Libreville par le responsable de cet édifice, Lucien Yambangoye. L'objectif de cette réouverture est, là aussi, de redonner goût aux cinéphiles et de reconquérir le territoire des loisirs à Libreville. Cet espace a été considéré dans les années 90 comme l'une des plus grandes salles de Cinéma en Afrique centrale. Pour redonner goût aux spectateurs librevillois et les inciter à revenir vers les salles de cinéma, la nouvelle salle bien équipée peut contenir 700 sièges et abriter également des conférences et spectacles. Selon le responsable, les films qui y seront projetés seront de qualité et seront tous « *des exclusivités promotionnelles africaines et gabonaises* »⁷⁴. Ce bâtiment accueille en son sein un snack bar et restaurant prévu pour la clientèle de toutes les catégories confondues, selon le mode classique des salles de cinéma.

Au Mali

C'est sans conteste le projet le plus emblématique, celui qui a bénéficié de la couverture médiatique la plus importante, ce qui lui a conféré un statut quasi symbolique.

Dans une lutte pour la survie des salles de cinéma semblable à celle entreprise par l'Association de Sauvegarde du Patrimoine Architectural du XX^{ème} siècle au Maroc, l'association « Des cinémas pour l'Afrique » qu'Abderrahmane Sissoko co-dirige avec la comédienne française Juliette BINOCHÉ vise à sauver les salles de cinéma en Afrique. En sa qualité de cinéaste et fort de l'expérience que vivent les cinéastes africains dans la diffusion de leurs œuvres cinématographiques, Sissoko estime que rouvrir les salles de cinéma sur le continent est pour lui un devoir, comme il l'a souligné au micro d'Olivia MARSAUD, journaliste à RFI :

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Gabonews, *Réouverture du cinéma «Le Komo», dix ans après sa fermeture*, 14 mai 2008, [en ligne] <http://www.bdp-gabon.org/articles/2008/05/14/gabon-reouverture-du-cinema-%C2%AB-le-komo-%C2%BB-dix-ans-apres-sa-fermeture/> site, consulté le 23 septembre 2010.

« M'impliquer dans une salle qui permette la grande visibilité du cinéma africain, c'est un devoir, c'est pourquoi j'ai relevé le défi de la rénovation et de la réouverture du Soudan Ciné »⁷⁵.

Fermé depuis plus d'une décennie, le "Soudan Ciné" est une des salles de cinéma qu'il fréquentait quand il était jeune. C'est aussi l'une des plus grandes salles de diffusion du cinéma en Afrique de l'Ouest. Pour lever les fonds nécessaires au lancement de ce projet, il part d'un principe très simple et symbolique : vendre les sièges de cette salle à 5000 euros l'unité. Le cadre de lancement du projet est lui aussi très symbolique : le Festival de Cannes, un festival international de prestige mais aussi un lieu où se rencontrent artistes et amoureux du septième art de tous les continents. Choisir Cannes comme cadre de lancement d'un tel projet, c'est aussi chercher à impliquer plusieurs types de partenaires dans le projet : les cinéphiles en général, mais aussi les producteurs, les artistes, les distributeurs, en cherchant également à mobiliser les grandes stars et les médias du monde. Ce choix médiatique constitue une forme de garantie pour empêcher que cette salle ne ferme de nouveau après sa réouverture. Si artistes, producteurs et distributeurs présents à Cannes s'impliquent, il n'y aura pas de rupture dans l'approvisionnement de la salle en films. En effet, il faut rappeler qu'en dehors des difficultés économiques et de production, la distribution a constitué l'une des causes principales de la fermeture des salles en Afrique noire. C'est aussi par manque d'approvisionnement en films que le CIDC a échoué dans sa mission.

La seconde mesure destinée à améliorer la viabilité de ce projet consiste à impliquer toute la population de Bamako à travers une levée de fonds qui ont servi à l'achat d'un siège qui portera son nom : « siège du Bamakois » ; ce qui sera un geste symbolique très fort et marquera non seulement l'engagement de la population dans la réhabilitation de cette salle, mais également dans sa survie à travers sa fréquentation régulière par les Bamakois. Car, sachant qu'ils ont « un siège » dans cette salle, ils seront, du moins les porteurs du projet l'espèrent, tentés de la fréquenter régulièrement et participeront ainsi à sa longévité. En retour, les cinéastes africains, sachant qu'ils ont une salle où diffuser leurs œuvres en Afrique, seront ainsi encouragés à produire davantage. Mais les auteurs du projet savent aussi qu'il faudra que les autorités africaines prennent des mesures pour contrecarrer la piraterie et réglementer l'exploitation des salles de vidéo et ciné-clubs. Sans quoi, cette réhabilitation risque d'être une initiative sans lendemain.

⁷⁵ Amekudji (Anoumou), *Bamako : le Soudan Ciné bientôt rouvert*, 2 décembre 2009, [en ligne] <http://blog.cineafrique.org/2009/12/02/abderrahmane-sissako-et-salles-de-cinema/>, consulté le 23 septembre 2010.

Enfin, la dernière mesure prise par cette association concerne la gestion de ces fonds. Nous savons qu'en Afrique le problème de la gestion financière se pose toujours avec acuité, compte tenu de la misère qui sévit et du poids de la culture africaine fondée sur un mode de vie communautaire. Un individu qui parvient à se faire une place au soleil a à sa charge plusieurs autres membres de la famille ; et la notion de famille en Afrique est très élastique. Cette situation conduit très souvent les Africains à ce qu'il faut bien appeler des malversations. Ne parvenant parfois pas à satisfaire aux besoins de toutes les personnes à leur charge, certains Africains versent facilement dans une gestion peu orthodoxe de la chose publique. Pour éviter cela, « Des Cinéma pour l'Afrique » s'est fixé pour objectif de confier ces fonds à une association qui se chargera de la rénovation de la salle, mais aussi du fonctionnement de l'établissement. Encore faudra-t-il qu'il existe un cahier des charges et qu'il soit respecté. Mais le plus important sera de signer un accord avec les producteurs et les distributeurs pour éviter une rupture dans l'approvisionnement en films.

L'ouverture de cette salle était prévue pour la fin de l'année 2010. Les premiers sièges ont été rapidement vendus, mais le projet prévoyait que la totalité (420) devait être vendue pour permettre de lever la somme nécessaire à sa réfection ; or, seuls 90 sièges avaient trouvé acquéreur en février 2011. Pour cette raison, les travaux ne devaient commencer qu'à fin 2011. Ce qui se joue ici, c'est l'ambition de l'association de *« développer un réseau de salles africaines, en vue de s'associer pour acheter les droits de films, ou mutualiser les moyens d'éducation à l'image. »*⁷⁶

La question est simple : comment l'association « Des cinémas pour l'Afrique » entend-elle procéder pour les autres salles si le projet emblématique a du mal à fonctionner et si l'on accepte l'idée que le modèle du Ciné Soudan n'est pas reproductible ? En l'absence d'une politique culturelle réelle de la part des Etats africains, comment ce projet entend-il procéder pour les impliquer ? Continuera-t-on à faire venir toujours les aides de l'extérieur pour faire vivre une culture propre à ces Etats « souverains » ? Si les Etats africains ont à un moment donné revendiqué leurs salles au titre de leur patrimoine culturel, ils doivent tirer les leçons du passé, se remettre en cause et promouvoir une bonne gestion de ces structures qui participent non seulement à un développement économique de leur pays, mais constituent aussi la base d'une vraie démocratie. Si, pour Juliette Binoche, il s'agit de :

⁷⁶ Limam (Zyad), *Des cinémas pour l'Afrique*, 2.02.2011 [en ligne] <http://www.afriquemagazine.com/cplus/article/1/3/4d50146fceb45>, consulté le 15 mars 2011.

« Redonner à ce continent une part de ce qu'il a offert au monde et à l'Humanité, (...) de compenser les Africains des injustices [sic] aveugles de l'histoire et de l'absurdité de l'économie mondiale »⁷⁷.

les Etats africains sont les premiers concernés. L'expérience a toujours montré qu'en Afrique, on ne veille pas souvent bien sur ce qu'on a acquis sans trop de peine. Si « *le cinéma est une part de l'esprit d'une nation* »⁷⁸ comme l'a dit Sébastien Kamba, Président des cinéastes congolais, alors les Etats africains doivent veiller sur lui. C'est aussi ce qu'ont demandé des artistes, professionnels et entrepreneurs de la culture aux autorités locales, nationales et régionales lors d'une rencontre à Bruxelles le 3 avril 2009⁷⁹.

Enfin, au-delà même d'une rigueur de gestion et d'une volonté politique, ce qui est en jeu ici est la viabilité d'un modèle économique. Même si le cas du Tchad que nous abordons plus loin n'est sans doute pas transposable, nous verrons à travers la réhabilitation du Normandie à N'Djaména que ce modèle, appliqué à une population paupérisée, suscite quelques interrogations et de nombreux doutes.

⁷⁷ Mansouri (Hassouna), *Des cinémas pour l'Afrique, et c'est parti !*, 7 août 2009, [en ligne] <http://www.africine.org/index.php?menu=art&no=8846>, consulté le 15 septembre 2009.

⁷⁸ Nganga (Fridolin), *op. cit.*

⁷⁹ *Déclaration de Bruxelles des artistes, des professionnels et des entrepreneurs de la culture*, 3 avril 2009, [en ligne] <http://www.culture-dev.eu/www/colloque/Culture-dev.eu-declabxl-fr.pdf>, consulté le 27 septembre 2010.

Chapitre 3

La spécificité tchadienne : 1960 – 1979

Depuis son accession à l'indépendance, le 11 août 1960, jusqu'au début de la guerre civile, le 12 février 1979, le Tchad faisait partie du réseau d'exploitation des deux grandes sociétés françaises de l'époque (COMACICO et SECMA). Sur une superficie de 1 284 000 km², on pouvait compter huit salles de cinéma, alors qu'au Cameroun voisin, on comptait plus d'une vingtaine de salles en 1973. Ces huit salles de cinéma étaient réparties dans quatre villes : cinq salles à Fort-Lamy (actuellement N'Djaména) la capitale, une salle à Abéché à l'Est du pays, une salle à Moundou et une autre à Fort-Archambault (actuellement Sarh) au Sud du pays. Il s'agissait, d'une part, des cinémas Normandie, Vog, Rio, Shérazade et Étoile à Fort-Lamy; et d'autre part, des cinémas Chachati à Abéché, Logone à Moundou et Rex à Fort-Archambault.

L'implantation de ces salles était déterminée par des considérations socio-économiques et démographiques liées à la fondation de ces villes, lesquelles constituent, dans leur ensemble, les principales villes du pays. À l'exception de Moundou, de fondation récente, Fort-Lamy, Fort-Archambault et Abéché étaient d'anciens postes coloniaux fondés par les missions françaises⁸⁰ en lutte contre le négrier et chef de guerre Rabah. L'implantation de ces postes coloniaux avait fait de ces régions des centres importants. On y trouvait déjà, à cette époque, la présence d'une colonie européenne et d'autres étrangers, en particulier des syro-libanais, venus s'installer pour des raisons commerciales, ainsi que d'autres africains, notamment d'anciens tirailleurs sénégalais⁸¹ revenus de la seconde guerre mondiale. Grâce à quelques structures industrielles et commerciales de l'époque, certains autochtones pouvaient s'offrir quelques loisirs en effectuant des sorties cinéma les week-ends. Il existait donc un public potentiel pour les salles de cinéma.

⁸⁰ Il s'agit des missions d'Afrique Occidentale conduites par Joaland et Meyniel, celles d'Algérie menées par Fourreau et Lamy et celles du Congo par Émile Gentil.

⁸¹ Il faut noter que c'est au quartier « Sénégalais » que résident la plupart de ces anciens tirailleurs.

3.1 Abéché

Fondé en 1909, Abéché fut un poste colonial et un centre commercial très développé grâce au trafic routier en direction de l'Est du Soudan et au trajet des caravanes passant dans le Nord vers la Libye. On peut dire qu'en raison de sa position et de son histoire, Abéché constituait une zone d'activité commerciale vivante qui attirait une population importante à l'échelle du Tchad. Ces caractéristiques ont amené Habib Chachati, commerçant libanais, à créer un cinéma qui porte son nom : le cinéma « Chachati ». Cette initiative s'inscrit dans une logique d'activité commerciale et offrait à la population abéchoise une occasion de se distraire après de longues journées de travail. Le ciné Chachati avait la même source d'approvisionnement et de programmation que les cinés Rio, Shérazade, Rex, Normandie et Etoile. Abéché est aujourd'hui la quatrième ville du pays et regroupe plusieurs organisations humanitaires, compte tenu de la situation qui prévaut à l'Est du pays.

3.2 Fort-Archambault (Sarh)

Bâti sur les sites de « Kokaga », ancien village Sara qui existe encore de nos jours, la ville de Fort-Archambault (actuellement Sarh) fut le premier poste français créé en 1899 en mémoire d'un officier français. C'était la porte d'entrée au Tchad pour la mission française implantée au Congo. En 1949, Fort-Archambault était, sur le plan démographique, le poste français le plus important après Abéché. De par sa proximité avec la République Centrafricaine, on y rencontrait également une forte colonie centrafricaine. C'est dans cette ville qu'à la veille de l'indépendance, dans les années 1958 – 1960, fut créé le ciné Rex, propriété d'un commerçant syro-libanais. Le ciné Rex faisait partie des salles populaires de l'époque, situées généralement dans les grandes agglomérations rurales avec une clientèle exclusivement autochtone. De même que le Logone, le Shérazade et le Rio, le Rex était une salle à ciel ouvert. L'approvisionnement, la programmation et les prix pratiqués étaient les mêmes. En 1972, Fort-Archambault devint Sarh en lien avec la politique prônée par le gouvernement Tombalbaye à travers le Mouvement National pour la Révolution Culturelle et Sociale (MNRCS). Fermé comme les autres pour des raisons d'insécurité, il passa entre les mains de la famille Tombalbaye avant de rouvrir grâce aux efforts d'un gérant de ciné-club pour une projection vidéo. Si aujourd'hui le lieu reste le même, l'équipement technique de la salle est celui de la vidéo-projection.

3.3 Moundou

Dernier poste colonial après Abéché, le poste de Moundou fut créé en novembre 1923 par le lieutenant Russel. Il porte le nom d'une paille qui sert aux populations à revêtir les toits de leurs cases. C'est dans cette ville que fut implanté le ciné Logone vers les années 60 par un ressortissant soudanais nommé Abdoul Hassan. Cette salle fit le bonheur des Moundoulais jusqu'en 1990 date à laquelle elle ferma en raison de la rupture d'approvisionnement en films causé par la guerre. A l'évidence l'insécurité généralisée ne permettait pas le fonctionnement normal de telles salles de spectacle.

3.4 Fort-Lamy (N'Djaména)

Quant au poste de Fort-Lamy, il fut fondé en 1900 et retient particulièrement notre attention compte tenu du grand nombre des salles de cinéma qui y étaient implantées (5/8) et aussi parce qu'il constituait un centre de décisions et un point de départ pour toutes les activités cinématographiques. Deuxième poste colonial après Fort-Archambault, c'est à Fort-Lamy que fut créé la première salle de cinéma mythique: le Normandie qui a fait l'objet d'un projet de réhabilitation après sa fermeture et dont nous parlerons un peu plus loin. Dans les années 50, Fort-Lamy se trouva divisé en deux entités sociologiquement distinctes :

3.4.1 La ville européenne

Elle est comprise entre le fleuve Chari et la rive occidentale du cours d'eau appelé autrefois Riguel el Hamra (actuel canal Saint Martin) et la ville africaine qui s'étendait sur l'autre rive à l'Est de ce cours d'eau. Elle tenait à la fois de lieu de résidence et de centre commercial et s'étendait le long du grand axe appelé autrefois rue des Banques⁸² par les Lamyfortains. C'est dans cette partie de la ville que se sont établis après l'indépendance les résidences et les chancelleries des diverses ambassades. Le quartier Béguinage, par exemple, destiné à accueillir des agents européens de l'administration était construit sur le modèle d'un plan expérimenté en 1892 à Grand-Bassam (Vivien, 2006 : 93) en Côte d'Ivoire. C'est dans cette ville européenne qu'on trouvait les services d'assainissement et quelques établissements hôteliers. Au nord se trouvait le camp des tirailleurs dénommé « Camp Koufra » en mémoire

⁸² Actuellement avenue du Général Charles-de-Gaulle, avec d'un côté la Banque Commerciale du Chari (BCC) et ECOBANK (anciennement BIAT) et de l'autre, UBA Chad et Ora Bank.

de la victoire remportée en 1941 sur les troupes italiennes. Non loin de ce camp fut créée la première salle de cinéma « Le Normandie », en mémoire du grand paquebot qui débarqua les troupes en Basse Normandie en 1944. Aujourd'hui, suite à la cérémonie commémorant les cinquante années d'indépendance du Tchad, ce camp, plusieurs fois débaptisé, sera démoli et transformé en une « Place de la Nation » sous le régime D'Idriss Deby Itno. C'est dans cette ville européenne que furent également implantées les salles de cinéma Vog et Etoile.

3.4.2 La ville africaine

La ville africaine quant à elle, fut divisée en secteurs d'inégale importance, mais tous ont certains caractères communs dès lors qu'on s'écarte des quelques grandes voies commerciales. Ils sont bâtis en blocs rectangulaires de banco, avec des toits en terrasses (communément appelés dour dour) à l'exception du « quartier des Evolués » dont les maisons étaient bâties en dur. Appelée couramment « le village », la ville africaine comprenait seize quartiers. Les noms de ces quartiers sont d'origine diverse. Les plus fréquents sont ceux de populations (quartier Kabalaye, quartier Kotoko), de personnages (quartier Leclerc, quartier Rogué) ou ils sont une combinaison des deux (quartier Sara-de-Gaulle, quartier Sara-Moursal), etc. La plupart de ces noms sont en arabe ou en français.

Aujourd'hui, comme nous le verrons plus loin, les données ont changé. La ville s'est agrandie, la population de N'Djaména s'est accrue, le nombre des arrondissements a augmenté : de six arrondissements, on est passé à dix. Avec l'exploitation du pétrole tchadien, plusieurs autres groupes ethniques d'origine étrangère se sont implantés au Tchad. Les structures industrielles et commerciales également se sont multipliées. Compte tenu de tous ces paramètres, on peut se demander quel serait le nombre adéquat de salles de cinéma qui pourrait couvrir les besoins en images de la population N'Djaménoise.

C'est donc dans cette ville que fut créé en 1945 le cinéma Normandie⁸³. Équipé en matériel de projection 35 mm, il comptait environ 700 sièges et était exclusivement fréquenté par des spectateurs européens, quelques rares élites tchadiennes de l'époque et les autres étrangers non-européens. C'était un haut lieu de distraction, de détente et de culture. Situé dans un des plus anciens quartiers de la ville, appelé en arabe local Djambalbarh, qui signifie littéralement « en bordure du fleuve », le Normandie faisait partie des salles mixtes de l'époque appartenant

⁸³ On retrouve également le Normandie à Bobo Dioulasso en Haute Volta, avec le même nombre de sièges que celui de Fort-Lamy.

au réseau de la COMACICO. Son approvisionnement et sa programmation étaient décidés à partir du siège social de l'agence de la COMACICO Bénin à Abidjan. Après la première sortie à Abidjan, les films passaient par Dakar, Cotonou, Douala, puis Fort-Lamy avant de continuer leur chemin sur Bangui, Brazzaville, Pointe Noire et Libreville.

Au quartier Ambassatna se trouvaient les cinémas « Shérazade » et « Rio » qui appartenaient au réseau de programmation omnibus des sociétés françaises et faisaient partie du réseau des salles populaires de l'Afrique noire francophone. Elles étaient appelées ainsi parce qu'elles recevaient une clientèle en majorité autochtone africaine. Ces salles étaient généralement implantées à proximité des marchés africains. À Fort-Lamy, le « Shérazade » et le « Rio » sont implantés en bordure du marché central. Ils pratiquaient le double et parfois le triple programme (2 ou 3 films de longs métrages par séance). Ce programme qui s'insérait dans le circuit omnibus, comportait des films arabes et hindous ou des films américains de série B.

Entre 1960 et 1970, à la faveur des industries naissantes et des centres de formation divers qui voient le jour au lendemain des indépendances, l'exode rural draine vers Fort-Lamy des milliers de jeunes ruraux. De nouveaux quartiers de peuplement voient le jour : Dembé, autrefois village des lépreux, deviendra un grand quartier de peuplement aux côtés d'Amtoukouin, Diguel, Goudji ou Abena.

En 1973, Fort-Lamy deviendra N'Djaména⁸⁴ en lien avec la politique prônée par le gouvernement Tombalbaye à travers le Mouvement National pour la Révolution Culturelle et Sociale (MNRCS). En 1975, Tombalbaye meurt dans un coup d'état militaire. Sa mort marque le début d'une longue période d'instabilité qui conduira à la guerre civile de 1979 dans le pays.

Au plan des équipements techniques, toutes ces salles étaient équipées en 35 mm, 16 mm ou parfois les deux. Cette différence d'équipement constituait déjà un signe du statut socio-économique des établissements. Ils étaient approvisionnés en films grâce aux réseaux de distribution accéléré et omnibus des deux grandes compagnies françaises déjà nommées.

Ces lieux avaient permis aux Tchadiens de l'époque de connaître des moments de convivialité et de partage autour des images. Même si, nous l'avons dit, le niveau social ou l'origine des spectateurs jouaient un rôle dans le partage des publics, il est certain que nous parlons d'une

⁸⁴ En arabe tchadien « *lieu de repos* », du nom d'un village environnant « *Am Djaména* ».

époque où n'existait pas le clivage « nord/sud », « musulman/chrétien » que nous connaissons aujourd'hui. Beaucoup de Tchadiens qui ont vécu ces temps de paix les regrettent encore de nos jours :

« Le cinéma était quelque chose qui nous unissait. La notion d'ethnie, de tribu, de clan etc. n'existait pas à l'époque. Nous reconnaissons en tout tchadien, l'image d'un frère, d'un compatriote (ndr : le terme compatriote était institué à une époque donnée par le président Tombalbaye et tous les tchadiens devaient s'appeler ainsi). C'est ce qui faisait du Tchad un havre de paix. Le Sara se disait qu'il avait son parent toubou là-bas dans le désert, et le toubou savait qu'il avait son cousin daye au Sud et que le daye était le parent de l'arabe et l'arabe était le parent du massa ainsi de suite... Le pays était notre dynamique à nous tous. Lorsqu'on se dit tchadien, cette identité doit avoir un peu de gorane, du kanembou, de mbaye, de madjingaye, de ngambaye, de mango etc. C'est tout cet ensemble qui fait de soi tchadien. Le cinéma était ce qui forgeait l'amour, l'amitié vis-à-vis de son pays, vis-à-vis du prochain. C'est ce qui forgeait notre unité et notre respect mutuel. Le problème actuel c'est qu'on a des jugements de valeur qui n'ont pas leur place parce qu'on dit souvent en arabe « houman dol » c'est-à-dire « ceux-là ». Mais dès lors qu'on dit « ceux-là » et qu'on est également tchadien, où est-ce qu'on se place ? On fait partie de « ceux-là ». Le cinéma nous conduisait à mener une vie sans tension, à ne pas généraliser les choses quand on a parfois affaire à un individu »⁸⁵.

C'est en souvenir de cette époque que Noudjialbaye Ngarndidono a réalisé son film « *Moussa et Christian* »⁸⁶. La guerre civile est venue remettre en cause ce lien qui existait entre les Tchadiens de toutes confessions et a tout détruit sur son passage. Ce temps relève aujourd'hui d'un souvenir lointain, idéalisé dans les mémoires, et les jeunes Tchadiens nés après cette guerre n'ont jamais connu cette paix, cette cohésion sociale, cette cohabitation pacifique et ces moments de loisirs partagés.

3.5 La guerre civile de 1979 et la fermeture des salles de cinéma

L'objet de cette étude n'est pas d'évoquer les péripéties de cette guerre, l'éclatement des mouvements de rébellion en plusieurs tendances, la dispersion géographique des fronts d'obédiences politiques très différentes, le chassé-croisé des prises de pouvoir et des coups d'État. Seules importent ici les conséquences pour ce pays qui connaît une situation

⁸⁵ Entretien n°1 réalisé avec K. O. D. le 19 janvier 2011.

⁸⁶ Ce film s'inscrit dans une vision que nous analysons en détail au chapitre 4 à propos de la programmation cinématographique des centres culturels religieux

d'insécurité et de violence ininterrompue depuis 30 ans. La première conséquence a été, dès 1979, les dommages physiques infligés aux infrastructures existantes, en l'occurrence, pour ce qui nous concerne, les salles de cinéma. Mais au-delà même des dommages matériels, le Tchad a connu au cours de ces 30 années un déchirement du tissu social, un repli ethnique qui était incompatible avec une vie culturelle harmonieuse. Les sorties au cinéma dont les anciens gardent un souvenir nostalgique ne pouvaient plus s'inscrire dans cette société déchirée et insécure.

Cette guerre civile a d'abord pris la forme d'une révolte paysanne en 1965 contre l'administration fiscale. Les insurgés réfugiés dans la montagne pour échapper à la répression sont entrés en rébellion ouverte, en lutte armée contre le pouvoir. Rejoints par d'autres futurs rebelles sous l'étiquette du Front de Libération Nationale (FROLINAT) avec à leur tête Hissein Habré. En 1979, ils s'attaquent à N'Djaména et portent la guerre civile dans l'ensemble du pays. Les salles de cinéma ont alors fermé parce que les propriétaires s'étaient exilés ou avaient disparu au cours de la guerre. Certaines ont rouvert après le 12 février 1979 mais cette réouverture sera de courte durée en raison de l'insécurité et surtout de la terreur qui régnaient sous le régime d'Hissein Habré. En conséquence, la programmation et la fréquentation des salles étaient considérablement réduites. En 1990, l'insécurité a atteint un niveau critique avec les braquages des automobilistes, des motocyclistes et même des simples piétons, tous victimes de la violence armée. Plus personne ne se risquait à circuler la nuit. Comme on peut l'imaginer, personne n'osait alors se rendre dans une salle de cinéma. La liberté de circulation était ainsi confisquée par cette insécurité grandissante. Ceci a entraîné la fermeture définitive des salles malgré la volonté manifeste de certains exploitants de continuer à les faire fonctionner. Dr Fazal alors propriétaire de N'Djaména Optique qui gérait les salles de cinéma Shérazade et Rio s'est vu dans l'obligation d'abandonner l'exploitation. Il n'y avait plus de spectateurs, les parents empêchaient leurs enfants d'aller au cinéma de peur qu'ils ne se fassent assassiner. Le Normandie ferma également à cause de sa proximité avec l'ancienne piscine Leclerc transformée en centre de torture sous le règne d'Hissein Habré. Quant à l'Etoile, le bâtiment fut criblé de balles. Le Vog ferma également à cause de sa proximité avec le camp militaire. A Sarh, Moundou et Abéché, ces salles, non seulement avaient fermé à cause de l'insécurité mais aussi par manque d'approvisionnement car les films partaient de la capitale N'Djaména pour y être programmés. Certains propriétaires dont les bâtiments n'avaient pas subi de dommages, par crainte de voir leur structure détruite une seconde fois, n'avaient envisagé aucune réouverture. D'autres au contraire avaient tout perdu

au cours de la guerre et ne pouvaient plus reprendre leurs activités. Pendant combien de temps ces salles qui avaient constitué des lieux de sociabilité et de brassage pour les Tchadiens allaient-elles rester fermées? Que sont-elles devenues après leur fermeture? C'est à leur devenir que nous nous intéressons dans les lignes qui suivent.

3.6 Le devenir des salles de cinéma au Tchad

Si partout ailleurs en Afrique les salles de cinéma fermées ont été reprises pour être transformées en lieu de culte, au Tchad, cela n'a été le cas pour aucune d'entre elles. Cette situation s'explique par le simple fait qu'à N'Djaména, les salles de cinéma fermées sont toutes implantées dans les anciens quartiers résidentiels de la ville abritant des bureaux et autres édifices de l'Etat, des chancelleries ou des banques. Il faut préciser que les populations habitant ces quartiers sont en majorité musulmanes. Or, pour conquérir de nombreux adeptes, ces églises cherchent à s'implanter dans les milieux populaires principalement chrétiens où la présence de plusieurs dénominations religieuses qui leur sont apparentées facilite leur implantation. Ceci excluait donc les bâtiments situés en milieu musulman. C'est pourquoi, au Tchad, les salles fermées ont été reprises pour servir à d'autres fins, plus résolument commerciales que religieuses.

Le Ciné Vog

Créé vers le début de l'indépendance, entre 1958 – 1960, le ciné Vog fut implanté dans le quartier européen, au rond-point de la Garde Nationale et Nomade du Tchad (GNNT)⁸⁷. Il faisait partie, avec l'Etoile, des salles d'exclusivité qui n'étaient fréquentées que par des européens. Les prix pratiqués (300 à 600 francs) n'étaient pas les mêmes que pour les salles mixtes ou africaines qui allaient de 30 à 150 francs. Il en était de même pour les programmations. Salle à ciel ouvert, le Vog programmat deux projections par jour (18 heures pour la matinée et 20 heures pour la soirée). Rouvert pour un laps de temps après la guerre civile, il a été repris et rénové. Il sert désormais de siège à l'agence de voyage et de services touristiques Tchad Évasion. Une aile de ce bâtiment est occupée par un restaurant, « Le Carnivore », où les clients prennent leur déjeuner assis face à ce qui reste de l'écran mural.

⁸⁷ On retrouvait également pour le compte de la COMACICO les cinés Vog au Sénégal (à Dakar avec 500 sièges), (à Cotonou avec 1 220 sièges), en Côte d'Ivoire (à Adjamé avec 1 000 sièges) et au Congo (à Brazzaville avec 800 sièges).

Photo n°1 : Ciné Vog à N'Djaména



© Photo Patrick NDILTAH

Le Ciné Etoile

Deuxième salle de cinéma après Le Normandie, le ciné Etoile fut créé dans les années 50 et appartenait à la famille syro-labanaise d'origine arménienne, Georges Hamadany⁸⁸. Il est situé, comme le ciné Vog dans l'ancien quartier européen de Fort-Lamy.⁸⁹ Détruit par la guerre civile de 1979, l'Etoile n'a pas rouvert et a été démoli pour faire place à un immeuble de deux étages (Photo n°2), abritant les locaux de Zaïn, rebaptisé depuis Airtel, qui est un plus grand opérateur de téléphonie mobile au Tchad.

Photo n°2 : Ciné Étoile à N'Djaména



© Photo Patrick NDILTAH

⁸⁸ L'une des héritières du fondateur est Madame Pouloupoulos Athanase. On peut consulter son entretien avec Mahamat Saleh Haroun à propos du ciné Etoile dans le film « *Bye Bye Africa* ».

⁸⁹ Pour le compte de la SECMA, on retrouvait également le ciné Etoile au Niger (à Zinder avec 1 500 sièges). La COMACICO avait dans son circuit une salle de cinéma Etoile au Cameroun (à Garoua avec 600 sièges) et le ciné Star au Sénégal (à Dakar avec 1 300 sièges)

Le Ciné Shérazade

Quant au Shérazade, il est situé en bordure du marché central de N'Djaména, à l'opposé de la mosquée centrale. Créé à la veille de l'indépendance du Tchad, dans les années 1956-1957, il a également servi de salle de réunion aux partis politiques de l'époque avec le Rio. Il appartenait également à la famille Hamadany. Les mêmes films qui étaient programmés au Normandie, à l'Etoile et au Vog étaient projetés au Shérazade et au Rio. Contrairement aux premières salles, ces dernières s'étaient spécialisées dans la programmation des films hindous et américains suivant le goût des spectateurs, en majorité africains. Les prix pratiqués pour les matinées (30 francs pour les premiers sièges en banc et 60 francs pour le balcon ou les « fauteuils » métalliques) aussi bien que pour les soirées (100 francs pour les bancs et 150 francs pour les « fauteuils ») étaient à la portée de la population. Rouvert après la guerre civile grâce aux efforts du Docteur Fazal, il fut également fermé dans les années 90 avec la recrudescence de l'insécurité et fut occupé par des commerçants qui l'ont transformé en magasin de vente d'articles de tout genre. Le 18 août 2010, il a reçu la visite du Ministre de la Culture Djibert Younous qui a ordonné à ses occupants de quitter les lieux afin de permettre de mener à bien des études pour sa réhabilitation. Cette demande peut paraître curieuse à un Européen habitué à une société dans laquelle l'occupation d'un lieu est obligatoirement liée à un titre de propriété ou à un contrat de location. Il faut savoir qu'au Tchad, à la faveur de la guerre civile, certains bâtiments ont été occupés par des personnes n'ayant pas nécessairement les titres pour le faire.

Photo n°3 : Ciné Shérazade à N'Djaména



© Photo Patrick NDILTAH

Le Ciné Rio

Salle populaire, le Rio appartenait à la fois aux circuits SECMA et COMACICO⁹⁰. Il est situé sur la place du marché central et a partagé les mêmes programmations que le Shérazade. Après une tentative d'exploitation par le Docteur Fazal, il a de nouveau fermé et sert maintenant d'abri aux commerçants venus dans la journée vendre leurs marchandises sur les étals du marché et de salle de vidéo-projection dans la soirée. Cette situation nous renvoie au film franco-guinée de Cheik Doukouré « Ballon d'or » où un commerçant libanais transforme le soir sa poissonnerie en un lieu de diffusion de films. Le Rio a reçu en août 2010 la visite du Ministre de la Culture et figure sur la liste des projets de réouverture des salles du gouvernement.

Photo n°4 : Ciné Rio à N'Djaména



© Photo Patrick NDILTAH

Le Complexe Chachati

En province, le ciné Chachati faisait partie d'un complexe commercial créé par un commerçant libanais, Habib Chachati et n'appartenait pas aux grandes sociétés d'exploitation françaises de l'époque. C'était une salle commerciale indépendante. C'est dans cette salle que le cinéaste Mahamat Saleh Haroun a connu ses premiers émois cinématographiques. Fermée

⁹⁰ Dans le cadre du circuit SECMA, les salles de cinéma Rio étaient implantées au Mali (à Bamako avec 1 100 sièges), en Guinée (à Kankan avec 1 200 sièges), en Côte d'Ivoire (à Treichville avec 1 000 sièges), en Haute Volta (à Bobo Dioulasso avec 1 000 sièges), au Cameroun (à Douala avec 500 sièges), au Tchad (à Fort-Lamy avec 1 500 sièges) et au Sénégal (à Bambey avec 800sièges). A l'inverse, dans le cadre du circuit COMACICO, on notait la présence des salles de cinéma Rio au Cameroun (à Victoria avec 600 sièges et le Rio Deido à Douala avec 700 sièges), au Congo (à Brazzaville avec 1 000 sièges et à Dolisie avec 600 sièges)

comme les autres, elle ne fonctionne plus aujourd'hui et a été transformée en magasins de vente de pièces détachées.

Photo n°5 : Complexe Commercial Chachati d'Abéché



© Photo Parfait

Le Ciné Logone

Si, à Fort-Lamy, l'Etoile, le Normandie, le Rio et le Shérazade relevaient d'initiatives de familles syro-libanaises, à Moundou, la création du ciné Logone fut celle d'un soudanais. En effet, c'est dans les années 1958 -1960 qu'un certain Aboul Hassan de nationalité soudanaise eut l'idée de créer ce lieu de distraction. Fermée suite à la guerre civile, elle fut rouverte dans les années 80 par un certain Tidjani et prit le nom de son nouveau propriétaire « Ciné Tidjani » jusqu'à sa fermeture définitive suite aux problèmes d'insécurité généralisée. Les locaux ont été cédés à une agence de voyages (Express Sud Voyage).

Photo n°6 : Ciné Logone à Moundou



© Photo Patrick NDILTAH

Le Ciné Rex

A Fort-Archambault, le cinéma Rex fut créé dans les mêmes années que le ciné Logone par une famille commerçante libanaise. Salle populaire, il s'approvisionnait à partir de Fort-Lamy. Après être projetés au Rio et au Shérazade, les mêmes films étaient projetés dans la salle de ciné Rex. On y programmait également l'actualité tchadienne produite par la direction de la communication de la Présidence de la République. Appartenant à une même famille et surtout faisant partie d'un même circuit (Etoile - Normandie – Shérazade – Rio – Rex), il fut contraint de fermer comme les autres et passa entre les mains de la famille de l'ancien Président de la République Ngarta Tombalbaye⁹¹. Le Rex a rouvert aujourd'hui grâce à la bonne volonté d'un exploitant de ciné-club, Vincent Danembaye. Cet exemple est intéressant car il amène à se demander ce qu'est en vérité une salle de cinéma. Il est clair que ce n'est pas seulement un bâtiment, une architecture, une configuration de salle, comme on serait tenté de le croire en voyant le court métrage sur le projet « Des cinémas pour l'Afrique » d'Abderahmane Sissako qui fait du fauteuil le symbole du cinéma. Ici, le bâtiment a conservé, en apparence, sa vocation première : il diffuse des films. Pourtant il ne s'agit pas d'un cinéma au sens strict du terme où seraient projetées des bobines de films en 35 mm. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point important.

Photo n°7 : Ciné Rex à Sarh



© Photo Patrick NDILTAH

⁹¹ Les salles de ciné Rex étaient les plus répandues en Afrique noire francophone. On les retrouvait à : Abidjan, Agboville, Bouaké, Daloa, Danane et Gagnoa en Côte d'Ivoire ; Dakar, Bignona, Kaffrine, Kaolack, Louga, Saint-Louis, Thiès et Ziguinchor au Sénégal ; Douala, Yaoundé, Ebolowa, Maroua et Tiko au Cameroun ; Baongo au Congo ; Bamako au Mali ; Kindia en Guinée ; Lomé au Togo ; Porto Novo au Bénin ; Bangui en RCA ; Niamey au Niger et Fort-Archambault au Tchad. Toutes ces salles appartenaient aux circuits COMACICO et SECMA.

3.7 Le cas du Normandie

Le Normandie, nous l'avons dit plus haut, fut la toute première salle de cinéma au Tchad. Elle fut l'œuvre de la famille syro-libanaise Georges Hamadany qui a voulu créer un cadre de loisir pour les tirailleurs sénégalais revenus de la guerre. Plusieurs raisons peuvent être avancées pour justifier son appellation. En lui donnant le nom de Normandie, ses fondateurs s'inscrivaient dans une démarche doublement symbolique :

- D'abord, on peut y lire un geste commémoratif attaché au débarquement des troupes en Basse Normandie en 1944 qui devait marquer le début de la victoire ;
- On peut aussi le rattacher à la construction du paquebot Normandie, le plus rapide et le plus luxueux du monde et, à ce titre, symbole du génie français.

Toutes proportions gardées, en donnant ce nom à la première salle construite au Tchad, la France veut marquer par là un lien symbolique à la puissance de la métropole.

Salle mixte d'une capacité de 700 places, le Normandie, situé à la limite des quartiers européen et africain, non loin de la place de la Nation, était la seule salle fermée qui pouvait programmer jusqu'à trois films par jour. On y projetait des films pour enfants à 10 heures suivis de la seconde projection en début de la soirée à 18 heures et de la soirée à 20 heures. Les autres salles ne programmaient que deux films par jour. Si le Normandie servait de salle de cinéma à l'époque, il abritait également d'autres spectacles comme en témoigne Khayar Oumar Defallah, conseiller culturel à la primature : « *à l'époque quand on était encore jeunes, tous nos spectacles scolaires (théâtre, sketches, etc.) se déroulaient au cinéma Normandie* »⁹². Le ciné Normandie a brièvement pris le nom de « cinéma ONCIC) du nom de l'Office National algérien pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique. Sa gestion passa ainsi des mains de la famille Hamadany à celles de l'Office. Il fut ensuite vendu à un commerçant libanais. Ce dernier le géra conjointement avec le cinéma Rex jusqu'en 1990, année de sa fermeture et de sa vente à un commerçant tchadien, Ahmed Lamine qui avait voulu, dans le cadre de ses activités commerciales, démolir la salle pour en faire un complexe commercial. Cette décision fut à l'origine des démarches devant aboutir plus tard à son projet de réhabilitation. On voit par là que les changements de propriétaires ou de vocation de cette salle emblématique émeuvent moins que la menace de sa destruction physique. Ceci semble

⁹² Entretien n° 1 réalisé avec Khayar Oumar Defallah, le 19 janvier 2011.

témoigner d'un attachement patrimonial à une architecture porteuse de souvenirs. Aux yeux des tchadiens, y compris ceux qui n'avaient pas connu le Normandie en tant que cinéma, le bâtiment était en quelque sorte considéré comme un « lieu de mémoire ».

Photo n°8 : Ciné Normandie vu avant sa rénovation



© Coll. ATM-DR

3.7.1 Projet de réhabilitation

Comme au Mali où le chantier de rénovation du ciné « Soudan » est dû à l'initiative d'un cinéaste, au Tchad, le projet de réhabiliter le Normandie s'appuie aussi sur le long travail d'un cinéaste. Il est intéressant de regarder plus en détail le mécanisme qui a conduit à sa mise en route. Avant « *Bye bye Africa* », le problème de l'absence de cinéma n'était même pas posé. On ne trouve trace d'aucune préoccupation gouvernementale pour cet état de fait et les médias tchadiens ne s'en font pas l'écho. C'est seulement avec chacun des succès internationaux obtenus par l'œuvre cinématographique d'Haroun que la prise de conscience des autorités a progressivement grandi:

- dès 1999, dans son premier long métrage « *Bye bye Africa* », Mahamat Saleh Haroun a posé le problème du cinéma dans son ensemble: manque de structures d'aide à la production, absence de salles de cinéma. Primé à Venise, ce film a porté haut le drapeau du Tchad. Les tchadiens en ont reçu l'écho;
- en 2002, il fait parler une seconde fois d son pays à l'échelle internationale grâce à son second long métrage « *Abouna* », sélectionné à la Quinzaine des Réalistes au prestigieux Festival de Cannes et primé au Festival Panafricain de Ouagadougou;

- en 2006, « *Daratt* » obtient le prix spécial du jury à Venise et gagne l'Etalon de Bronze au FESPACO à Ouagadougou. Le Président de la République demande alors sa diffusion dans sa résidence en présence de tous les membres du gouvernement. C'est le premier déclic suscité par le cinéaste auprès des autorités tchadiennes grâce à sa notoriété. Une prise de conscience est née. L'administration tchadienne se rend compte que le Tchad existe sur la scène cinématographique internationale grâce au succès d'un réalisateur.
- son dernier long métrage « *Un homme qui crie...* » frappe un coup décisif grâce au Prix du jury obtenu à Cannes. Les autorités tchadiennes se mobilisent alors ; le Ministre de la Culture fait le déplacement à Cannes et c'est à juste titre que Mahamat Saleh Haroun dira qu'il a « *donné un coup qui a réveillé les morts* ». Derrière l'expression familière s'exprime, une réalité : avant qu'un réalisateur tchadien n'acquière une renommée internationale, le pays dans son ensemble, et les pouvoirs publics en particulier, étaient parfaitement indifférents à la fermeture de tous les cinémas sur le territoire tchadien. Pour Haroun, le cinéma a toujours constitué une préoccupation majeure et ce réveil national est pour lui un sujet de consolation. Rouvrir une salle comme le Normandie restait son souhait le plus cher :

« C'est sans doute un souhait et je suis vraiment content. C'est un vœu. Je meurs d'impatience de voir rouvrir cette salle. Pour ceux qui n'étaient pas là dans les années 75 où j'étais adolescent, il fallait voir le dimanche à 10 heures, les séances qu'on appelait les séances de matinée. [...] Il fallait voir cette avenue Charles de Gaulle. [...], je ne sais pas si les gens connaissent ça maintenant. C'est quelque chose de formidable. Au Normandie, c'était le matin, il fait jour dehors et soudain vous êtes dans le noir et vous n'avez plus la notion de temps. Quand vous sortez vous dites : tient il fait jour. Et c'est cette magie là que les gens ne connaissent pas et ils sont nombreux donc je pense qu'il faut leur montrer ça. Il faut apporter un peu de magie dans cette ville, dans ce pays. Ça me semble important »⁹³.

En 1990, à la faveur du Programme d'Ajustement Structurel préconisé par la FMI et la Banque Mondiale pour sortir les pays en voie de développement de la crise socio-économique et politique, un accent particulier a été mis sur le secteur privé. Plusieurs Etats africains ont obéi à cette injonction, faisant de la culture le parent pauvre de tous les départements ministériels et le Tchad n'a pas été en reste. Pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître,

⁹³ Voir annexe II, document 1.

c'est également à cette époque que le Tchad a pris l'initiative qui allait à l'encontre de cette politique : lorsque la décision de transformer le Normandie en un complexe commercial avait été connue, des voix s'étaient levées. Cette décision a soulevé des objections au sein du Ministère de la Culture qui n'a pas tardé à se mobiliser pour que Le Normandie reste toujours une salle de cinéma. Il est intéressant de retracer le cheminement de ce dossier tant il est emblématique des processus de prise de décision dans un état comme le Tchad.

A cette époque, Khayar Oumar Defallah occupait le poste de directeur au Ministère de la culture. Il est l'un de ceux qui ont lutté pour la renaissance du Normandie. Voici son témoignage :

« Informé du projet de cet homme d'affaires, j'ai téléphoné au Ministre à l'époque, Mahamat Seid Farah et nous nous étions rendus à son domicile puisque nous le connaissions bien du fait que nous avions grandi ensemble. Nous lui avons dit qu'en tant qu'enfant de N'Djaména, il ne pouvait pas faire cela. Nous avons discuté avec lui et il nous a dit que le bâtiment était à notre disposition et que nous pouvons nous en servir dès que nous l'aurions voulu »⁹⁴.

On voit ici un exemple du poids des relations interpersonnelles et de leur imbrication dans des décisions politiques qui, dans d'autres pays, seraient prises à l'issue de réunions techniques, d'expertises, de notes de synthèse rédigées par le cabinet du Ministre. La suite apparaîtra encore plus curieuse à un lecteur européen qui serait tenté d'y voir la trame d'un conte africain.

En effet, l'homme d'affaires qui possédait la salle, « sentant sa fin prochaine, fit venir ses enfants » et leur ordonna de céder l'immeuble à l'Etat quand il leur en ferait la demande. Ces paroles eurent valeur de testament. En Afrique, on respecte les dernières paroles d'un défunt ; elles sont toujours exécutées et on les rappelle souvent à celui qui tente de les violer. C'est ainsi que le Normandie, bien qu'il soit resté fermé pendant une dizaine d'années, n'a pas été transformé en local commercial. En 1994⁹⁵ est né un groupe de pression réunissant le directeur de la culture Khayar Oumar Defallah, les cinéastes Mahamat Saleh Haroun et Issa Serge Coelo, le Ministre de la Culture Mahamat Seid Farah et d'autres amoureux du septième art. Pourtant, il ne se passait rien : « à chaque fois qu'on en parlait, les gens nous traitaient de doux rêveurs mais en réalité, notre objectif était de faire un cinéma qui réponde aux normes »

⁹⁴ Entretien n°1 réalisé avec K. O. D. le 19 janvier 2011.

⁹⁵ Il faut aussi noter que 1994 marque la sortie des premiers films tchadiens connus du public « *Maral Tanié* » de Mahamat Saleh Haroun, « *Dilemme au féminin* » de Zara Mahamat Yacoub et « *Taxi pour Aouzou* » de Issa Serge Coelo.

disait Khayar Oumar Defallah. Le Chef de l'Etat est alors informé de ce projet et donne son feu vert :

« Il nous a répondu positivement et nous a demandé de lui dire ce qu'il devait faire puisque c'est nous qui connaissons la chose. Mahamat Saleh Haroun l'ayant déjà rencontré, nous lui avons simplement dit ceci : Monsieur le Président, nous voulons que cette salle s'ouvre puisque dès lors qu'elle le sera, on parlera autrement du Tchad à l'extérieur. A l'heure actuelle les salles de cinéma se ferment partout en Afrique et nous serons les pionniers en la rouvrant dans l'espoir de voir d'autres salles rouvrir à leur tour »⁹⁶.

Une première étape venait d'être franchie dans cette lutte pour la réhabilitation. Cette étape n'était que théorique. La seconde phase pratique consistait à engager financièrement les travaux de rénovation. Cela nécessitait un investissement lourd qui n'était pas à la portée des porteurs du projet. Ceux-ci ont contacté dans un premier temps un architecte-urbaniste à l'Agence Tchadienne d'Architecture, d'Urbanisme et de Développement (ATAUD) pour lui poser le problème. Informé de la situation, Roger BORIATA accepta de réaliser gracieusement les études relatives à la nouvelle forme architecturale de l'édifice⁹⁷. Les résultats de ces travaux ont permis d'élaborer la version finale du projet de réhabilitation de la salle du cinéma qui a été validé par le Conseil des Ministres. Le Chef de l'Etat qui avait déjà été impressionné par les précédentes œuvres de Mahamat Saleh Haroun⁹⁸ a suivi avec beaucoup d'intérêt la communication sur le projet et a immédiatement ordonné que des moyens conséquents soient mobilisés pour son exécution.

L'objet des travaux de réfection du bâtiment⁹⁹ était que le Normandie (photo n°8) puisse accueillir environ un millier de spectateurs par séance de projection et soit équipé de matériels cinématographiques modernes et de qualité. (photos n° 9 et 10). Issa Serge Coelo a insisté sur

⁹⁶ Entretien n°1 réalisé avec K. O. D. le 19 janvier 2011.

⁹⁷ Un documentaire de France 2 montre la réfection des lettres, mais signale que le maintien du nom Normandie avec sa valeur symbolique pose problème. Pour certaines personnes, ce nom rappelle une époque coloniale et s'accorde mal avec la célébration des cinquante années d'indépendance du Tchad ; il est suggéré de le changer. L'entrepreneur qui a réalisé les travaux de rénovation attend qu'un ordre lui soit donné pour le remettre. Finalement, le nom sera maintenu.

⁹⁸ Le 19 octobre 2006, à la demande du chef de l'Etat, le film de Mahamat Saleh Haroun « *Daratt* » a été projeté à la Présidence de la République et lui a valu une distinction honorifique, à savoir son élévation au rang de Chevalier de l'Ordre National.

⁹⁹ A noter que le coût global des équipements et travaux de rénovation se chiffre à 1.200.000.000 francs CFA (environ 1.700.000 euros).

la qualité et sur la modernité de ces équipements : «*Je suis d'ailleurs venu à Paris pour acheter du matériel de projection et moderniser la salle aux normes européennes* »¹⁰⁰.

Photo n°9 : Une vue de la salle du Normandie rénové e



© Photo Patrick NDILTAH

Photo n°10 : Equipements de projection de la salle



© Photo Patrick NDILTAH



© Photo Patrick NDILTAH

Quant aux films qui y seront diffusés, ils proviendront des productions américaines, françaises, chinoises, indiennes et tout naturellement africaines et tchadiennes. «*L'ambition*

¹⁰⁰ Lafitte (Priscille), *Les artistes sont encore mal vus au Tchad*, entretien avec Issa Serge Coelo, 24 mai 2010 [en ligne] <http://makaila.over-blog.com/article-issa-serge-coelo-cineaste-tchadien-les-artistes-sont-encore-mal-vus-au-tchad-50971781.html>, consulté le 26 octobre 2010.

est de suivre le rythme des sorties européennes de films avec une semaine de décalage... Ça marche à Bamako, alors pourquoi pas chez nous ! »¹⁰¹ nous dit Issa Serge Coelo.

Malgré l'engagement et la bonne volonté des pouvoirs publics actuels dans ce projet culturel, nous pensons que cette ambition semble démesurément optimiste. Certains Etats africains tels que le Mali et le Burkina Faso ont construit une certaine histoire cinématographique qui ne peut être comparée à celle du Tchad. Dès 1962, l'État malien avait créé l'OCINAM qui avait pour mission de produire, distribuer et exploiter les films en salle. La Haute Volta qui abritait déjà en cette époque le FESPACO, a créé la SONAVOCI en 1970. Ces conditions ont permis, dans une certaine mesure, la construction d'une culture cinématographique des populations de ces Etats. Ceci n'a pas été le cas au Tchad, où l'absence de volonté politique et les décennies de guerre ont retardé, dans le pays, le développement de toute pratique culturelle, notamment cinématographique. Avoir pour ambition de suivre le rythme des sorties européennes pour un cinéaste semble tout à fait légitime, mais un certain niveau de tradition cinématographique au sein de la population semble nécessaire pour la concrétisation d'une telle ambition. Sans doute est-elle, à terme, réalisable mais elle nécessite du temps pour permettre aux Tchadiens de se remettre de leurs troubles et de plusieurs décennies de guerre.

On aimerait penser que ce désir de culture cinématographique est bien présent dans le pays et qu'il s'exprime déjà à travers un remerciement placé sur un écriteau en façade de la salle en rénovation (Photo n°11) :

Photo n°11 : Une vue de la Façade du Normandie en rénovation



© Photo Patrick NDILTAH

¹⁰¹ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

« Une promesse qui se réalise. Merci Monsieur le Président de la République pour la réhabilitation du cinéma le Normandie. Copyright [sic] : ceux qui aiment le 7^{ème} art ».

Dans cette déclaration, plusieurs points retiennent notre attention. Tout d'abord, elle manifeste clairement qu'au Tchad rien ne peut se faire sans la volonté présidentielle. D'autre part, ce message appelle une question simple : qui en est l'auteur ? Aucune mention n'est faite concernant l'identité de ces amoureux du 7^{ème} art. S'agit-il des artistes tchadiens dans leur ensemble ou des cinéastes en particulier ? Parle-t-on au nom de toute la population tchadienne, les auteurs du message sont-ils le groupe de personnes qui a lutté pour la rénovation de la salle, ou encore des cinéphiles anonymes ? Est-ce sur eux qu'on compte pour faire vivre la salle en suivant le rythme des sorties européennes ? Pour l'un des initiateurs du projet, Khayar Oumar Defallah, conseiller culturel à la primature :

« On a la possibilité puisque nous avons chaque jour un avion qui atterrit à N'Djaména. Que ce soit Ethiopian Air Line, Air France ou Afriqyah. Nous avons la possibilité de programmer le samedi, un film qui est en salle un mercredi à Paris si l'on trouve que le film vaut la peine d'être exploité et de le retourner le dimanche ou lundi »¹⁰².

Réduire le problème de la programmation à son seul aspect logistique est peut-être insuffisant. Acheminer des films, certes, mais ceci suppose qu'il y ait en France un intermédiaire connaissant le milieu cinématographique pour négocier et signer des contrats d'exploitation avec des distributeurs. L'espoir est peut-être fondé sur la présence du cinéaste Mahamat Saleh Haroun qui vit à Paris et peut jouer ce rôle. Plus largement, on peut se demander si on peut satisfaire les besoins cinématographiques d'une ville de la taille de N'Djaména par le seul projet de rénovation d'une unique salle de projection.

3.7.2 Inauguration officielle de la salle

L'inauguration officielle de la salle prévue en septembre 2010 pour accueillir le dernier film de Mahamat Saleh Haroun, « *Un homme qui crie...* » (Photo 12 et 13) a finalement eu lieu quatre mois plus tard, le 8 janvier 2011 lors des festivités marquant les cinquante années d'indépendance du Tchad.

¹⁰²Entretien n°1 réalisé avec K. O. D. le 19 janvier 2011.

Photo 12 : Officiels attendant l'entrée en salle lors de la cérémonie d'ouverture.



Photo 13 : « Un homme qui crie... » à l'affiche à l'ouverture du Normandie.



©Photo Patrick NDILTAH

Deux raisons majeures expliquent ce retard :

La première, la plus simple, concerne la commande du matériel d'équipement. Une fois la réfection du bâtiment terminée, il fallait faire venir les fauteuils et le matériel de projection de l'étranger. Entre le choix des matériels, des fournisseurs, les délais de commande et d'acheminement, il n'est guère surprenant que le projet ait pris du retard. Nous insistons délibérément sur ces aspects logistiques qui peuvent paraître anecdotiques car à nos yeux ils illustrent la lourdeur des obstacles à surmonter lorsqu'on veut mener à bien un projet de cet ordre dans un pays africain.

La seconde raison, la plus importante, est d'ordre politique. Compte tenu de la dimension de l'événement et surtout à une époque où les salles de cinéma continuent de fermer partout en Afrique, les autorités tchadiennes ont souhaité faire de cette réouverture un événement politique. A l'approche de la date prévue pour les festivités marquant la cinquantième année d'indépendance du pays, elles ont voulu faire d'une pierre, deux coups. Cet anniversaire étant placé sous le signe de la « Renaissance » du Tchad, il fallait que cette cérémonie marquant la renaissance du Normandie puisse se passer au même moment que la célébration nationale du cinquantenaire des indépendances. Elle constitue un événement tchadien mais elle est aussi un événement pour les cinémas d'Afrique confrontés à une fermeture endémique des salles de cinéma. En un mot, le Tchad a voulu par là montrer l'exemple dans un domaine où il n'avait guère brillé jusqu'ici. De ce point de vue, on peut dire que cette option a été payante si on considère la présence massive des médias européens et surtout français le jour de l'inauguration. En effet, de nombreux journalistes étaient venus couvrir l'événement (France 2, France Culture, France Ô, RFI et Les Cahiers du Cinéma, pour ne citer que la presse

française). L'inauguration d'une salle de cinéma dans un petit pays d'Afrique a été transformée en événement de notoriété internationale.

Cette cérémonie officielle d'inauguration s'est déroulée en présence du chef de l'Etat et de son épouse et a été marquée par deux allocutions.

Le discours convenu du Ministre de la Culture remerciant le Président de la République pour sa volonté manifeste de développer et de promouvoir la culture au Tchad et exprimant sa reconnaissance à Mahamat Saleh Haroun n'offre pas matière commentaire ; à l'inverse, l'allocution du réalisateur Mahamat Saleh Haroun mérite de retenir notre attention :

D'abord, le cinéaste porteur du projet, a émis le vœu de voir la salle fonctionner pendant plus d'un demi-siècle, c'est-à-dire après le terme de sa propre carrière de réalisateur. Au-delà de la banalité du propos, il faut sans doute entendre l'exorcisation par la parole d'une crainte profonde : celle que le projet ne trouve pas sa viabilité à long terme.

Dans un registre plus souriant, mais non moins révélateur, il a invité les futurs spectateurs à faire bon usage de ce lieu, par exemple en leur demandant d'éteindre leurs téléphones au cours de la projection. Là encore, les implications du propos doivent être soulignées : il s'adresse à un public dont les codes de conduite spectatorielle ne sont pas constitués : on ne se conduit pas dans une salle de cinéma comme on se conduit dans d'autres lieux où on projette des films – entendez les ciné-clubs. Il faut garder à l'esprit que la grande majorité de son auditoire est composée de gens qui n'ont jamais pénétré dans une véritable salle de cinéma.

Enfin Haroun a établi un lien entre la pérennisation de la salle et la production de films tchadiens, justifiant ainsi son appel lancé au chef de l'Etat concernant l'appui à la réalisation :

« Jusqu'à présent, les artistes et notamment les cinéastes tchadiens se sont débrouillés tout seuls. Je suis convaincu M. le Président, M. le Ministre qu'à partir d'aujourd'hui, nous avons le sentiment qu'on a une famille derrière nous, que nous n'irons pas au combat tout seuls ; il y aura un soutien, votre soutien. Croyez-moi M. le Président, M. le Ministre, on vous rapportera de belles choses »¹⁰³.

3.7.3 Réouverture de la salle : source d'interrogations

Cette réouverture a manifestement suscité un enthousiasme national. Elle soulève aussi un certain nombre de questions : Comment faire pour ne pas revoir cette salle fermée à nouveau ?

¹⁰³Voir annexe II, document 2.

À qui faut-il confier sa gestion, et avec quels objectifs ? Comment faire pour freiner la piraterie des DVD et réglementer l'exploitation des vidéos et ciné-clubs qui constituent une concurrence non négligeable? Quels circuits d'approvisionnement seront mis en place et comment assurer leur pérennité? Qui décidera de la politique de programmation? Quelle place sera accordée aux films africains? Combien coûtera un billet d'entrée? Sera-t-il suffisamment attractif pour reconquérir le public populaire des ciné-clubs? Quel impact aura le problème de sécurité sur ce public n'habitant pas la proximité immédiate? En réponse à toute cette série d'interrogations autour du projet, Mahamat Saleh Haroun se montre optimiste : il pense qu'il faut lui donner un contenu, qu'il faut l'inscrire dans le long terme :

*« J'espère que les amoureux du cinéma sont nombreux dans ce pays et qu'ils défendront bec et ongle l'existence et qu'ils inscriront cette salle-là dans une forme de pérennité parce que vous savez, il y a la mosquée pour les uns, il y a l'église pour les autres, la salle de cinéma c'est un lieu de communion aussi. Vous partagez à un moment donné la même chose. C'est important qu'il y ait quelque chose de sacré et que les gens viennent partager les mêmes émotions, c'est très très important ».*¹⁰⁴

Pour le Directeur du Normandie, un gros effort a été fait en ce qui concerne le confort, l'équipement de projection et la programmation, ce qui justifie le prix du billet. Il s'appuie sur ces éléments pour affirmer qu'il n'existe pas de concurrence avec les ciné-clubs même si ces derniers pratiquent un tarif très bas :

*« Par rapport aux ciné-clubs de quartiers, on ne peut pas être en concurrence parce que pour nous c'est le cinéma, avec des normes standards internationaux. On paie les droits de film, on fait des affiches, on a des agents en permanence, la salle est ouverte 7 jours sur 7 même les jours fériés. On a des frais fixes, on a des frais imprévus, on a un standing, on ne peut pas s'amuser à faire payer les gens 1500 jusqu'à 2500 pour leur servir un produit de mauvaise qualité. Donc il faut des films de choix, une qualité etc. donc on est dans un standard qui est différent mais c'est une vraie salle de cinéma avec un vrai film projeté sur un écran géant, avec du son dolby digital, avec le 35, avec le numérique et avec des fauteuils confortables, climatisation incluse. Un groupe électrogène puissant qui va faire tourner tout le complexe. »*¹⁰⁵

Quant aux circuits d'approvisionnement, le Directeur de la salle fait remarquer qu'il y a certes des difficultés mais que des contacts sont pris et que tout est fait afin d'éviter que la salle ne ferme une seconde fois :

¹⁰⁴ Voir annexe II, document 1.

¹⁰⁵ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

« Je suis en contact avec un distributeur français. Ce qui est très intéressant pour que je l'approche, c'est qu'il a des salles de cinéma au Maroc, il a à peu près 18 salles de cinéma. Il travaille sur des complexes de cinéma, c'est-à-dire plusieurs salles réunies dans un multiplexe. Il a 80 salles en France. C'est un homme de cinéma depuis les années 50, il a des salles de cinéma, il connaît et je l'ai abordé pour lui parler de notre projet il était intéressé donc de prendre les films qu'il montre au Maroc. Il dit bon, ajouter les droits du Tchad, je vais les envoyer. Ça c'est un. Deuxième structure qui est en cours en ce moment c'est les films 13 qui est l'ancienne structure de distribution pour l'Afrique et qui appartient au cinéaste français Claude Lelouche. Eux ils travaillent aussi avec La Métropolitain Export, c'est une société américaine qui est basée en France mais qui envoie les films à l'époque pour la programmation des salles qui étaient sur tout le continent francophone, ils avaient l'exclusivité des films américains pour le territoire africain. Eux aussi on est en train de dealer avec eux. Ça c'est pour les films occidentaux. Pour les films arabes, comme on a une communauté arabophone, il serait bien de penser à elle avec des films d'Égypte, du Maghreb, du Proche et Moyen Orient aussi. Mais ça paraît un peu plus fastidieux parce qu'il n'y a pas un distributeur qui structure tout sur le secteur des films arabes à qui on s'adresse pour les 12 films pour l'année. Il n'y a pas, donc on est obligé d'aller à droite à gauche chercher le producteur, les ayants-droits, payer, envoyer la copie, la ramener, la renvoyer tout ça, ça devient un travail un peu plus compliqué. Les films hollywoodiens aussi on voudrait en passer un, ou un film chinois ou bollywoodien, c'est la même problématique. Je dois aller prochainement au festival de Cannes et donc je vais voir ceux qui s'occupent de ces filières au marché de films. Il nous faut aussi un film jeunesse. Avant, il y avait la matinée du dimanche qui était réservée aux jeunes qui venaient avec papa, maman. C'était une petite sortie familiale donc pour cet aspect familial, on va réserver pour la jeunesse un film ou deux films par mois. On peut aussi avoir un film pour le public tout jeune, les enfants ; on verra aussi parce que les enfants font bien les parents obligatoirement donc c'est un public sur lequel on compte. On aimerait également avoir un film africain. J'ai listé les films du répertoire qui existent déjà, les films qui ont déjà une certaine ancienneté. On va commencer par le répertoire du cinéma africain classique. Un par mois. L'année prochaine, on va passer aux films des années 90 de la nouvelle vague, la nouvelle génération et remonter comme ça petit à petit jusqu'aux films qui passent au Fespaco et voir si une fois le Fespaco fini, on peut aussi organiser une semaine de films primés de Ouaga c'est-à-dire les amener ici juste après Ouaga, ça peut être intéressant. On a un projet dans ce sens-là. On va passer des films tchadiens obligatoirement si on trouve des films au calibre cinéma ou qui se défendent avec un cachet assez cinématographique, on les passera aussi. »¹⁰⁶

Cette longue déclaration du Directeur du Normandie rend compte à la fois des difficultés qu'il rencontre et de l'enthousiasme qu'il déploie pour assurer la pérennisation de cette salle. Ses projets de programmation témoignent de son exigence et d'une louable ambition. Il faut les

¹⁰⁶ Ibid.

relire, comme nous le ferons dans les pages qui suivent, à la lumière de l'expérience, celle de plusieurs mois de fonctionnement.

Indépendamment de la programmation une question importante se pose ou plutôt n'a pas été posée : celle de l'implantation de la salle et de la couverture de la ville. Le Normandie est situé à Djambal-barh, non loin de la place de la Nation. Rappelons qu'aujourd'hui, la ville de N'Djaména compte dix arrondissements, plus d'une cinquantaine de quartiers et environ 2 millions d'habitants. Elle s'étend sur plus d'une dizaine de kilomètres. Compte tenu de cet agrandissement, la fréquentation de cette salle par les habitants des quartiers reculés pose problème. Comment faire pour permettre à ces habitants d'y avoir accès? Traverser la ville pour assister à une séance de cinéma sur grand écran est une démarche qui ne s'inscrit pas dans les pratiques culturelles normales des Tchadiens. Cela demande de l'énergie, du temps et des moyens financiers dont, en majorité, ils ne disposent pas. En outre, traverser la ville de nuit lorsqu'on connaît les problèmes d'insécurité qui demeurent à N'Djaména suscite des réticences.

Seules les projections de la journée seraient susceptibles d'accueillir la tranche de la population la moins favorisée vivant dans les quartiers périphériques, si tant est que la programmation et les prix pratiqués les poussent à le faire. Nous verrons plus loin que ce sentiment d'insécurité est précisément un des facteurs qui a favorisé l'implantation de ciné-clubs « de proximité » dans les quartiers défavorisés.

Le problème de sécurité présente également une autre dimension, plus surprenante pour un Européen : il s'agit de la proximité de cette salle avec le palais présidentiel. En effet, l'ordre a été donné à tous les bureaux abritant les sièges des services privés et étatiques de quitter cette zone. La cathédrale de « La Paix » qui a été construite avant même le palais présidentiel a échappé de justesse à cette décision. Il s'agit d'assurer la protection du Chef de l'État en faisant le vide autour du palais. On peut alors s'interroger sur la présence d'une salle de cinéma dans un quartier qui est en partie évacué par ses résidents.

Au mieux, le Normandie ne pourrait fonctionner qu'avec le public des quartiers environnants: Bololo, Klémat, Mardjandaffack, Djambal-barh, Repos, Ambassatna, Kabalaye et Ridina par exemple. Mais dans ce cas le Normandie restera toujours une salle d'exclusivité, de prestige, qui pourra difficilement contribuer à ramener vers les salles de cinéma traditionnelles le public populaire.

3.7.4 Des mesures prévisionnelles

Si, au plan politique, les pouvoirs publics excellent surtout dans l'art de la gestion ponctuelle des situations, il faut admettre que, dans ce cas, quelques dispositions ont été prises pour tenter d'assurer la survie de la salle. Certes, elles peuvent paraître insuffisantes mais d'ores et déjà elles pourraient permettre d'augmenter les chances de survie du projet. Parmi ces mesures, la plus importante concerne la direction de la salle. Elle a été confiée au cinéaste Issa Serge Coelo, un des initiateurs du projet. Ce choix n'est pas fortuit mais pose le problème de l'économie cinématographique (production – distribution – exploitation). Confier la gestion d'une salle de cinéma à l'un des deux seuls réalisateurs tchadiens de notoriété internationale ne revient-il pas à réduire le secteur de la création au bénéfice de la simple gestion d'un lieu ? D'autre part, on ne s'improvise pas exploitant, même si on est un professionnel de la réalisation. Pour le Directeur du Normandie que nous avons interrogé :

« Le projet c'est que je me mette à la disposition du Normandie. Je suis apprenti exploitant, je ne connais pas encore les rouages, je dois apprendre, ce n'est pas insurmontable du tout. Une fois que j'aurais acquis, posé les choses et que tout roule au bout d'un an, un an et demi, je prendrai sous mon aisselle quelqu'un qui va faire la gérance pendant plusieurs mois et après je me libère et il gère pour le compte de la société que nous aurons mise sur pied et moi je me rapatrie dans la réalisation. J'ai un projet de scénario qui est presque prêt, on a quelques retouches encore à faire. J'ai le projet d'adaptation d'un livre qui s'appelle « Le souffle de l'harmattan » de Baba Moustapha. C'est un roman magnifique. J'ai des notes pour deux autres projets de long métrage. Je ne vais pas dormir sur mes lauriers sinon la salle de cinéma va prendre tout mon temps. Je le fais parce qu'il faut le faire et que j'essaierai d'être à la hauteur pour que la salle de cinéma marche pour que les gens reviennent et qu'en posant quelques petits jalons comme ça, ils puissent parler du cinéma tchadien. »¹⁰⁷

A l'inverse, on peut considérer qu'en tant que cinéaste, il sait mieux que personne de quoi souffre le cinéma africain : d'un manque de structures de diffusion. On peut donc compter sur lui pour assurer la programmation des films africains. C'est sans doute le sens de l'hommage que lui a rendu Mahamat Saleh Haroun au cours de son allocution :

« Je tiens particulièrement à remercier mon ami Issa Serge Coelo qui va s'occuper de cette salle avec la générosité et la patience que je lui connais

¹⁰⁷ Ibid.

pour que cette salle survive et qu'elle continue à projeter les films pour le prochain cinquantenaire »¹⁰⁸

La seconde mesure concerne le contrat signé entre les pouvoirs publics et la direction du Normandie. Ce contrat vise à faire de cette salle une source de financement pour la création et la rénovation d'autres structures cinématographiques dans le pays :

« Il nous reste à mettre en place d'autres structures pour honorer le contrat qu'on a signé. Deux sociétés vont se joindre à une autre société pour gérer cette salle pour le compte du ministère de la culture. Les papiers sont chez les notaires. Avec la fusion de ces trois sociétés, on va créer une nouvelle société qui va s'occuper de la gestion de cette salle. Le contrat qui nous lie au ministère est un contrat décennal et on doit rendre compte au ministère. On a un loyer à payer au ministère et au-delà de deux années d'exercice d'activité, on doit verser 50% de nos bénéfices au ministère pour la création et la rénovation d'autres salles de cinéma dans le pays. »¹⁰⁹

Les lignes qui précèdent ont été rédigées en 2011 au moment de l'inauguration et de la réouverture du Normandie. Même si elles témoignent cruellement d'un certain décalage avec le réel, nous n'avons pas souhaité les modifier car elles rendent compte de ce qui n'était alors qu'un projet culturel. Aujourd'hui, plus d'un an après cette réouverture, il nous a semblé intéressant de jeter un regard rétrospectif sur cette période expérimentale afin de mesurer ce qu'il reste de l'ambition qui avait accompagné la naissance du projet, en particulier l'espoir de trouver dans les recettes du Normandie une source de financement dédié à la production de films africains. A la lumière du tableau ci-dessous, nous examinerons à la fois la programmation, les entrées et les recettes du Normandie afin d'apprécier les possibilités qu'a cet établissement de s'inscrire dans la durée. Avant d'aborder cette analyse, il convient de rappeler que l'ambition que se sont fixée les responsables de la gestion de cette salle à sa réouverture était triple :

- D'une part, le Normandie devait diffuser les films les plus récents et, dans la mesure du possible, suivre le calendrier des sorties en salle en France.
- A côté de ce cinéma majoritairement occidental, le Normandie devait accorder un espace de diffusion aux films africains et remplir par là une mission de transmission du patrimoine cinématographique d'Afrique francophone auprès du public tchadien.

¹⁰⁸ Voir annexe II, document 2.

¹⁰⁹ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

- Enfin le Normandie dont la renaissance était liée à la consécration de Mahamat Saleh Haroun à Cannes voulait être un lieu de diffusion des films tchadiens de qualité.

C'est à l'aune de cette triple ambition que nous allons examiner le tableau contenant les informations qui nous ont été communiquées par le responsable de la salle lui-même.

Tableau n°2 : Récapitulatif de la programmation des films au cinéma Normandie en août 2012

Date	Heure	Titre du film	Genre	Année de sortie	Pays d'origine	Nombre d'entrées	Fréquentation journalière	Recette totale
Mer 01	16h30	The Amazing Spider-Man	Action Aventure Fantastique	2012	USA	00	72	72 000
	18h30	Men In Black	Action Comédie Science-fiction	1997	USA	48		
	20h30	Don 2	Action Thriller	2011	INDE	24		
Jeu 02	16h30	My Name is Khan	Drame Romance Film politique	2010	INDE	00	65	65 000
	18h30	BodyGuard	Comédie dramatique Romance	1992	USA	52		
	20h30	Une Séparation	Drame	2011	IRAN	13		
Ven 03	16h30	The Amazing Spider-Man	Action Aventure Fantastique	2012	USA	03	83	83 000
	18h30	Men In Black	Action Comédie Science-fiction	1997	USA	29		
	20h30	Don 2	Action Thriller	2011	INDE	51		
Sam 04	11h00					00	105	105 000
	16h30	Don 2	Action Thriller	2011	INDE	08		
	18h30	The Amazing Spider-Man	Action Aventure Fantastique	2012	USA	46		
	20h30	My Name is Khan	Drame Romance Film politique	2010	INDE	51		
Dim 05	11h00					00	81	81 000
	16h30	Men In Black	Action Comédie Science-fiction	1997	USA	11		
	18h30	The Amazing Spider-Man	Action Aventure Fantastique	2012	USA	46		
	20h30	BodyGuard	Comédie dramatique Romance	1992	USA	24		
TOTAL SEMAINE I						406	406	406 000

Date	Heure	Titre du film	Genre	Année de sortie	Pays d'origine	Nombre d'entrées	Fréquentation journalière	Recette totale
Lun 06	NETTOYAGE DES EQUIPEMENTS							
Mar 07	PANNE TECHNIQUE							
Mer 08								
Jeu 09								
Ven 10	16h30	Un Homme qui...	Guerre, Drame	2010	Tchad/France/Belgique	00	32	32 000
	18h30	Tartina City	Drame	2008	Tchad	19		
	20h30	Mariam	Romance	2012	Tchad	13		
Sam 11	11h00					00	87	87 000
	16h30	Tartina City	Drame	2008	Tchad/France	02		
	18h30	Mariam	Romance	2012	Tchad	67		
	20h30	Apaharan	Drame	2005	INDE	18		
Dim 12	11h00					00	64	64 000
	16h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	08		
	18h30	Un Homme qui...	Guerre, Drame	2010	Tchad/France/Belgique	38		
	20h30	IP Man 1	Action	2008	Hong Kong	18		
TOTAL SEMAINE II						183	183	183 000
Lun 13	NETTOYAGE DES EQUIPEMENTS							
Mar 14	16h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	02	40	40 000
	18h30	La Vague	Drame	2008	Allemagne	35		
	20h30	Et Maintenant on va où	Comédie dramatique	2011	Liban/France	03		
Mer 15	16h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	00	70	70 000
	18h30	La Vague	Drame	2008	Allemagne	39		
	20h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	31		
Jeu 16	16h30					00	58	58 000
	18h30	Mariam	Romance	2012	Tchad	26		
	20h30	My Name is Khan	Drame, Romance, Film politique	2010	INDE	32		
Ven 17	16h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	02	47	47 000
	18h30	Et Maintenant on va où	Comédie dramatique	2011	Liban/France	20		
	20h30	La Vague	Drame	2008	Allemagne	25		
Sam 18	11h00					00	24	24 000
	16h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	05		
	18h30	Tartina City	Drame	2008	Tchad	15		
	20h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	04		

Date	Heure	Titre du film	Genre	Année de sortie	Pays d'origine	Nombre d'entrées	Fréquentation journalière	Recette totale
Dim 19	11h00					00	39	39 000
	16h30	Izzat	Action Thriller, Comédie	2005	Norvège	04		
	18h30	The Amazing Spider-Man	Action, Aventure, Fantastique	2012	USA	35		
	20h30	IP Man 1	Action	2008	Hong Kong	00		
TOTAL SEMAINE III						278	278	278 000
Lun 20	NETTOYAGE DES EQUIPEMENTS							
Mar 21	16h30					00	55	55 000
	18h30	Izzat	Action, Thriller, Comédie	2005	Norvège	19		
	20h30	Tezza	Drame historique	2010	Ethiopie/France/Allemagne	26		
Mer 22	16h30					00	33	33 000
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	09		
	20h30	Viva Riva	Drame	2012		24		
Jeu 23	16h30					00	00	00
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	00		
	20h30	Viva Riva	Drame	2012		00		
Ven 24	16h30	Johnny Mad Dog	Drame, Guerre	2008	Libéria/France/Belgique	07	30	30 000
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	16		
	20h30	IP Man 1	Action	2008	Hong Kong	07		
Sam 25	11h00	Les Pirates	Animation, Aventure, Famille	2012	USA/Gde Bretagne	07	35	35 000
	16h30					00		
	18h30	Rock For Ever	Comédie dramatique	2012	USA	06		
	20h30	Rock For Ever	Comédie dramatique	2012	USA	22		
Dim 26	11h00					00	66	66 000
	16h30					00		
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	33		
	20h30	Dark Shadows	Comédie fantastique	2012	USA	33		
TOTAL SEMAINE IV						219	219	219 000
Lun 27	NETTOYAGE DES EQUIPEMENTS							
Mar 28	16h30					00	28	28 000
	18h30	Tezza	Drame historique	2010	Ethiopie/France/Allemagne	14		
	20h30	Far Away	Guerre, Drame		Corée du Sud	14		
Mer 29	16h30					00	12	12 000
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	12		
	20h30	Izzat	Action, Thriller, Comédie	2005	Norvège	00		
Jeu 30	16h30					00	17	17 000
	18h30	Far Away	Action, Drame, Guerre	Inédit en salle 2012 (DVD)	Corée du Sud	06		
	20h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	11		

Date	Heure	Titre du film	Genre	Année de sortie	Pays d'origine	Nombre d'entrées	Fréquentation journalière	Recette totale
Ven 31	16h30	Izzat	Action, Thriller, Comédie	2005	Norvège	00	36	36 000
	18h30	Viva Riva	Drame	2012	Congo/France/Belgique	04		
	20h30	Total Recall 2	Science-fiction, Action, Aventure	2012	USA	32		
TOTAL SEMAINE V						93	93	93 000
TOTAL MENSUEL (SI+SII+SIII+SIV+SV)						1 179	1 179	1 179 000

Deux aspects importants retiennent notre attention à propos de ce tableau : il s'agit de la politique de programmation de la salle et de sa rentabilité.

3.7.5 Politique de programmation

En France, il existe au moins deux types de salles : les salles d'Art et d'Essai qui programment des films anciens et des films d'auteurs et les salles que nous appellerons par facilité « commerciales », même si le terme est réducteur, dont la programmation est liée au calendrier de sortie des films. Ici, nous remarquons que la programmation associe plusieurs catégories de films. Elle tient compte, pour partie, de l'actualité cinématographique, mais elle comporte également des éléments différents.

On peut examiner cette programmation de trois points de vue : celui de l'ancienneté des films, celui de leur genre, mais aussi celui de leur statut, selon qu'il s'agit de films d'auteurs ou de films grand public qui ont eu - ou qui sont promis à - un grand succès au box-office. Pour ce qui concerne les films récents, on en trouve 8 sur 20 si l'on inclut la sortie DVD de « *Far Away* » dont la sortie en salle est inédite. Il faut également noter dans cette catégorie la présence d'un petit film produit avec des moyens de bord par un groupe de jeunes cinéastes tchadiens. Sur ces 8 films, la majorité (5) provient des USA¹¹⁰. Il est important de souligner cette présence non négligeable de films faisant partie de l'actualité cinématographique dans la mesure où ceci traduit la mise en œuvre de la démarche novatrice, ambitieuse pour le Tchad : « vouloir suivre le rythme de sortie européenne de films avec une semaine de décalage »¹¹¹ comme l'avaient souhaité les responsables de la programmation dès l'origine du projet. Ceci marque leur désir de vouloir inscrire la salle dans la logique des salles occidentales liées au

¹¹⁰ Cette proportion nous renvoie à l'influence du cinéma américain en Afrique francophone développée dans la thèse de Joseph Armando Soba, *Le cinéma américain en Afrique Francophone, mécanismes de la pénétration et influences : le cas du Congo*, Paris, 1993.

¹¹¹ Entretien n°12 avec I. S. C. le 11 mars 2011.

calendrier de sortie des films. Si nous nous référons au tableau ci-dessus, la programmation de trois films illustre parfaitement ce désir : celle du film « *The Amazing Spider-Man* » sorti le 3 juillet 2012, de « *Far Away* » sorti en DVD le 1^{er} août 2012 et de « *Total Recall 2* » sorti le 2 août qui se retrouvent tous, respectivement à l’affiche au Normandie les 1^{er}, 28 et 31 du mois même de leur sortie. Même si l’on note un décalage d’environ un mois entre leur sortie occidentale et leur programmation au Tchad alors que les dirigeants de la salle avaient souhaité réduire ce décalage à une semaine, ceci manifeste une démarche volontariste et mérite d’être souligné. Le fait même de les avoir programmés le mois de leur sortie occidentale place déjà ces films dans une dynamique d’exclusivité¹¹² par rapport à la concurrence¹¹³. Ce léger retard constaté dans la programmation par rapport à la sortie occidentale est indépendant de la volonté du gestionnaire du Normandie. Il s’inscrit certainement dans la logique d’une sous-traitance. En effet, ce cinéma unique qui n’est affilié à aucun groupe doit utiliser des circuits particuliers pour s’approvisionner¹¹⁴ :

Comme le prévoyait le projet, deux circuits d’approvisionnement se sont mis en place: celui qui passe par le Maroc et celui qui est en provenance directe de la France. Le second circuit est sans doute le plus rapide et le plus fiable, ne serait-ce qu’en raison du vol Air France quotidien Paris N’Djaména. Quant au circuit marocain, il est soumis aux vols de la compagnie éthiopienne qui passe obligatoirement par Addis-Abeba. Toutefois, s’il existe une bonne volonté du côté des fournisseurs et si les responsables de la salle Normandie honorent leurs engagements vis-à-vis d’eux, rien ne s’oppose à ce qu’ils tiennent leur pari qui est celui de « suivre le rythme de sortie européenne de films avec une semaine de décalage ». Le problème technique reste la mise à disposition du film pour l’exportation et le transport par DHL qui prend 4 à 5 jours. Toutefois, en dehors de ces problèmes purement logistiques, l’essentiel est sans doute que, sur ce plan, le Normandie n’est pas véritablement maître de ses choix. Il dépend de deux circuits qui ont chacun sa logique propre et sont loin de recouvrir la totalité de l’offre.

Si nous poursuivons l’analyse du tableau, on voit apparaître clairement le revers de la médaille : sur les 20 films programmés, 12 ne sont pas des films de l’année. Ceci relativise quelque peu l’ambition initiale de la direction. Deux explications peuvent être avancées sans qu’il soit possible d’évaluer le poids de chacune. L’une est purement économique et concerne

¹¹² A condition qu’ils ne soient pas encore vendus sur le marché en support DVD piraté.

¹¹³ Il ne s’agit évidemment pas de la concurrence d’autres salles traditionnelles, mais des « ciné-clubs » qui font l’objet du chapitre 6 de notre travail.

¹¹⁴ Cf. *Supra*, p.105.

la différence des prix de location comme nous le verrons plus loin, l'autre correspond aux limites des circuits d'approvisionnement : les distributeurs partenaires ne disposent sans doute pas d'un stock de films susceptibles de plaire au public tchadien pour assurer une programmation.

Si nous considérons maintenant l'origine des films, 7 sont américains, 2 sont indiens, 2 asiatiques, 3 tchadiens, les 6 autres se répartissant entre des productions strictement européennes (Allemagne, Norvège) ou des co-productions incluant un pays africain ou moyen oriental (Congo, Ethiopie Liban) et un pays européen. La prédominance du cinéma américain ne surprend pas. La relative modestie de l'Inde non plus si l'on en croit Olivier Barlet :

« Hollywood, Bollywood, Nollywood : c'est l'heure des grandes manœuvres entre des cinématographies expansionnistes. Mais s'il y a divorce entre Bollywood et l'Afrique, c'est parce que le public africain se désintéresse des films et non qu'il n'y a plus accès, la multiplication des écrans et le piratage remplaçant les salles. Cette progressive désaffection témoigne de la dérive marchande d'un cinéma populaire qui se coupe de ce qui faisait sa pertinence postcoloniale... » (Barlet, 2012 : 98).

Pour ce qui concerne les films tchadiens, c'est moins leur nombre que leur origine qui mérite un commentaire. Autour de l'incontournable Mahamat Saleh Haroun, on trouve un film « *Tartina City* » réalisé par Issa Serge Coelo qui est aussi directeur de la salle et un autre film « *Mariam* » produit par un groupe de jeunes réalisateurs tchadiens avec un budget dérisoire.

A côté de cela, on note l'absence des grands réalisateurs africains qui appartiennent au patrimoine cinématographique du continent, comme si la vocation initiale de transmission patrimoniale n'avait pas véritablement trouvé sa place dans la programmation.

La répartition des films selon leur genre est beaucoup plus délicate tant la terminologie est incertaine dans ce domaine. Observons simplement que les purs films d'action ne sont pas omniprésents comme nous le verrons dans d'autres types d'établissements. Le nombre important de « drames », catégorie particulièrement floue, correspond à un registre très apprécié par les spectateurs africains en général et tchadiens en particulier, surtout si les conflits existentiels des personnages s'inscrivent dans un contexte suffisamment réaliste pour être compris du public. C'est certainement ce qui justifie leur importance dans la programmation. Au total, c'est donc une impression d'éclectisme qui prévaut dans la répartition des genres.

Reste la question du statut de ces films qu'il faut bien aborder pour apprécier la manière dont la direction du Normandie arbitre entre un cinéma commercial de pur divertissement et le désir de construire chez le spectateur les bases d'une culture cinéphilique.

Si l'on accepte la définition selon laquelle un film d'auteur est « *en général un film qui frappe par une certaine originalité, qui sort du lot et qui correspond à un vrai désir d'expression de celui qui l'a imaginé et conduit à l'existence* »¹¹⁵, on en note 6 qui peuvent être rangés dans cette catégorie, certains d'entre eux ayant été récompensés par des prix prestigieux.

Il s'agit de :

- « *La vague* » : prix du cinéma européen à la 21^{ème} édition en 2008 en France;
- « *Apaharan* » : International Indian Film Academy Awards en 2006 pour le meilleur réalisateur, National Film Awards en 2006 pour le meilleur scénario et le meilleur acteur et Filmfare¹¹⁶ Awards pour les meilleurs dialogues, le tout en Inde;
- « *Johnny Mad Dog* » : prix Un certain Regard - Prix Espoir et prix du jury œcuménique - Mention Spéciale à Cannes en 2008, prix Michel d'Ornano à Deauville en 2008, meilleur film francophone en 2009 ;
- « *Un homme qui crie* » : prix du jury à Cannes en 2010, prix du meilleur acteur à Angoulême, meilleur film francophone en 2011, prix Robert Bresson à Venise ;
- « *My name is Khan* » : Filmfare Awards et International Indian Film Academy Awards en 2011;
- « *Et maintenant on va où ?* » prix du jury œcuménique – Mention Spéciale, prix du jury Un Certain Regard et prix de la mise en scène Un Certain Regard à Cannes en 2011.

A côté de ces œuvres exigeantes pour certaines, on trouve de grosses machines hollywoodiennes, récentes (*The Amazing Spiderman*) ou devenues des classiques du genre (*Men in Black*) qui doivent leur place aux millions d'entrées au box-office dont elles peuvent se prévaloir.

¹¹⁵ Amar (Yvan), *Cinéma d'auteur*, 27/02/2007, [en ligne] http://www.rfi.fr/lffr/articles/087/article_1466.asp, consulté le 16/10/12.

¹¹⁶ Les Filmfare Awards sont au cinéma de Bollywood ce que les Oscars sont au cinéma américain et les Césars au cinéma français.

Là encore, le souci de concilier la qualité des œuvres et le goût – au moins supposé - du public, trouve un équilibre dont on peut féliciter le responsable étant donné les contraintes d'approvisionnement qui sont les siennes.

3.7.6 Fonctionnement de la salle

Indépendamment des informations concernant les films programmés, le tableau fournit d'autres indications intéressantes et qui nous renseignent sur les pratiques culturelles du public du Normandie : Il s'agit des jours et heures de programmation.

Nous remarquons tout d'abord la relâche du lundi, justifiée ici par un impératif technique. L'idée de faire du lundi une journée consacrée au nettoyage des équipements prend ici un sens particulier lorsqu'on sait que le Tchad appartient à la zone sahélienne et que les équipements employés dans la projection des films sont très sensibles. En effet, suite à une panne électronique intervenue en raison de la poussière¹¹⁷, la direction du Normandie a décidé de consacrer cette journée au nettoyage des équipements. Ceci ne paraît pas mériter qu'on s'y attarde, sauf si l'on sait que dans beaucoup de services techniques en Afrique et au Tchad en particulier, l'entretien des équipements – notamment audiovisuels - est une cause majeure de dysfonctionnement, voire de disparition totale des activités de programmation¹¹⁸.

Quant aux heures de programmation, les tranches de 11h00 et celle de 16h30 retiennent notre attention lorsqu'on se rend compte du faible taux d'entrées, voire du vide qui existe parfois sur le tableau. En ce qui concerne la tranche du dimanche à 11h00 il s'agissait d'un souci de la direction de reprendre l'ancienne programmation qui se faisait au Normandie avant sa fermeture et qui était consacrée à une sortie familiale ; l'échec de l'initiative prouve bien que sur ce point les pratiques de la « sortie au cinéma » ont évolué. Un seul film a d'ailleurs été programmé en ce mois d'août. Une autre raison explique cette absence de programmation : les projections de la soirée finissant souvent autour de minuit, il est assez difficile au personnel du Normandie de se lever tôt pour reprendre les activités de la matinée, en particulier en période de ramadan comme c'était le cas au mois d'août. Ajoutons que, hors ramadan, une séance de 11 heures le dimanche ne pourrait s'adresser qu'à la communauté musulmane lorsqu'on sait qu'au Tchad la plupart des chrétiens sont à l'église avec leurs enfants à cette heure de la matinée.

¹¹⁷ Ceci nous renvoie aux difficultés climatiques liées au projet d'implantation d'une cinémathèque régionale Ouest-Africaine évoquées par Antoine Dadèle (*Projet d'implantation d'une cinémathèque régionale Ouest-Africaine*, Thèse de doctorat, Paris, 1987).

¹¹⁸ Le cas du réseau des maisons de culture de l'Etat évoqué au chapitre 4 en est sans doute le meilleur exemple.

Quant à la programmation de 16h30, il faut rappeler qu'au Tchad les services de l'Etat s'arrêtent à 15h30. Cela signifie que si certains agents ont besoin de rentrer chez eux pour prendre un peu de repos avant la sortie cinéma, ils choisissent alors volontiers les programmes de 18h30 ou de 20h30. D'autre part, nous retrouvons ici la dimension religieuse puisque ce mois d'août est un mois de jeûne musulman. A 17h00 ces derniers vont rompre le jeûne et c'est ce qui explique pour partie la faiblesse de fréquentation à cette heure sur le tableau. C'est ce constat qui a contraint les responsables de la salle à abandonner la programmation de 16h30 pendant tout le mois de ramadan comme l'on aura constaté sur le tableau.

En somme, il faut retenir qu'au Tchad, l'on ne peut organiser une activité sans tenir compte des pratiques religieuses du public¹¹⁹.

3.7.7 Rentabilité de la salle

Avant d'aborder la question de la rentabilité de la salle il convient d'abord d'apprécier le volume des entrées. Pour une jauge de 700 places et 20 films programmés sur 51 séances, on obtient la moyenne dérisoire de 21,1 spectateurs par séance. Ce constat global est évidemment accablant. Si nous essayons néanmoins de comprendre pourquoi certains films ont obtenu un succès très relatif et ont fait un résultat moins catastrophique que les autres, on peut avancer deux types d'explications. La première concerne un film produit localement de manière artisanale et dont les réalisateurs vivent au Tchad. Il s'agit de « *Mariam* » qui, avec 67 entrées fait mieux que les blockbusters américains, ce qui donne une mesure de la spécificité tchadienne en la matière. Ce qui explique ce relatif succès, c'est la proximité des auteurs. Leur présence attire parents, amis et connaissances qui font le déplacement pour voir l'œuvre d'un enfant du pays, surtout si le décor et la trame de l'histoire évoquent un univers familier. Nous retrouverons plus loin cet élément profond d'attachement du public tchadien pour un cinéma qui leur parle d'eux ou d'un monde qui leur ressemble. Nous renvoyons sur ce point à l'analyse profonde et détaillée d'Olivier Barlet (Barlet, 2012 : 95).

La seconde raison concerne le succès international des films mais plus particulièrement leur genre ou leur origine (Hollywood ou Bollywood). En Afrique, ces deux catégories de films sont depuis longtemps appréciées par le public même si l'usage systématique des stéréotypes dans le cinéma indien a fini, nous l'avons dit, par éloigner un public lassé de revoir sans cesse le même scénario.

¹¹⁹ Encore une fois, la Maison de la Culture Baba Moustapha vient corroborer cet impératif : « *on commençait à 18h30 afin d'accorder une demi-heure de prière à ceux qui sont musulmans de venir voir* », nous a déclaré son directeur. Entretien n°4 réalisé avec M.N.A. le 16 janvier 2012.

Reste un point que nous tenons à souligner même si la faiblesse globale des chiffres fragilise un peu le raisonnement. Nous constatons en effet que les films déjà programmés dans la première semaine font immédiatement des scores très bas s'ils sont reprogrammés. Autrement dit, dès lors qu'un film a été programmé une fois, on a épuisé le vivier potentiel de spectateurs : il n'y a pas de renouvellement du public. Dans ces conditions et avec un prix des places à 1000 F CFA la logique de programmation répétée trouve vite sa limite.

Du côté des dépenses, les films se divisent en deux catégories : les films récents ayant une sortie de moins d'un mois et les autres. Les premiers ont un coût d'importation de 1 500 euros par film et une durée d'exploitation de 7 semaines. Le coût d'importation des seconds est de 1 000 euros pour 2 films pour une durée de plus de deux mois d'exploitation. Avant même de dessiner à grands traits un bilan qui donne une idée de l'équilibre financier de la structure, soulignons que ce type de contrat de location des films n'est guère adapté à la réalité de la fréquentation cinématographique du Normandie pour la raison que nous avons évoquée dans le paragraphe précédent. En effet, si la fréquentation, pour un film donné, chute brutalement dès la deuxième semaine, on peut se demander si les 5 ou 6 semaines de location qui restent ont une utilité quelconque pour l'établissement. Sans doute la direction du Normandie n'a-t-elle pas le pouvoir de négocier des contrats plus ponctuels et plus avantageux, encore que la part fixe représentée par les frais d'acheminement limiterait sans doute le bénéfice de l'opération.

A partir des chiffres du mois d'août et sans même tenir compte de cette chute de fréquentation, nous avons tenté de mettre en regard recettes et dépenses afin d'évaluer grossièrement la situation de l'établissement. Même si, comme nous l'avons dit plus haut, la location des films nouveaux est fondée sur une période de 7 semaines et non de 8, nous prenons une fois encore l'option favorable à l'établissement d'aligner le calcul sur deux mois.

- 8 films nouveaux (7 seulement ont été facturés car le film tchadien « *Mariam* » n'était pas inclus dans le circuit de distribution) représentent une dépense de 10 500 euros, soit 6 877 500 F CFA.
- 12 films « anciens » représentent une dépense de 6 000 euros, soit 3 930 000 F CFA.
- La location des films constitue donc une dépense totale de 10 807 500 F CFA

En regard de ces dépenses, nous trouvons des recettes de 1 179 000 F CFA, soit 2 358 000 F CFA si nous multiplions généreusement par deux les recettes du premier mois. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : pour la seule location des films, on constate un déficit de 8 449 500 F

CFA. Or il faut aussi tenir compte de la rémunération du personnel et des charges d'entretien du bâtiment. Certes, notre calcul se base sur un mois de ramadan, mais ceci n'affecte qu'à la marge le volume des entrées.

C'est pourquoi, pour supporter les multiples charges de la salle, les responsables du Normandie ont pris la décision de diffuser les grands matchs de football comme c'est le cas dans les « ciné-clubs ». Cette initiative permet de générer des recettes considérables en une soirée. Pour permettre au lecteur de se faire une idée de ce que représente ce phénomène, lors de la diffusion d'un grand match de football, la salle, d'une capacité totale de 700 sièges, est pleine. En termes financiers, à 1 000 F CFA la place, ceci représente plus de 1 000 euros en une soirée. Il arrive également que les jours de match les responsables refusent des spectateurs. Cette situation occasionne des désordres, et pour tenter de dissuader les spectateurs lors de la diffusion des prochains matchs, la direction entend doubler le tarif afin d'éviter de voir se reproduire les mêmes situations (sièges abîmés, agitation dans la salle, saleté). On peut se demander si le fait de doubler le prix constituera vraiment la solution lorsqu'on connaît la passion des jeunes pour le football, engouement qui les pousse à parier parfois de grosses sommes d'argent pour les résultats de ces matchs.

La conclusion s'impose : le cinéma ne fait pas recette au Normandie... sauf lors des fêtes de fin d'année, d'un événement particulier ou, curieusement, à l'occasion de la Saint Valentin. Ainsi, en février 2012, la salle a totalisé 930 entrées soit 930 000 F CFA pour cette seule journée. Il serait hasardeux d'attribuer cette fréquentation à un soudain intérêt pour le cinéma, mais c'est peut-être un signe que la sortie au cinéma reste associée aux pratiques festives... le temps d'un soir.

Sans doute, le Tchad est-il un cas spécifique, sans doute la situation géographique du Normandie dans la ville rend-t-elle hasardeuse toute généralisation, mais ce constat amène néanmoins à s'interroger sur une politique qui voudrait faire porter sur la seule rénovation des salles traditionnelles l'avenir de la diffusion cinématographique en Afrique.

Au terme de ce chapitre, nous sommes en mesure de dégager quelques constantes concernant à la fois la situation des salles de cinéma en Afrique de l'Ouest et celle, plus spécifique, qui prévaut au Tchad. Dans les deux cas, nous sommes en présence d'une quasi disparition des bâtiments dans leur vocation première, des équipements de projection et des circuits de distribution des films 35 mm. Les activités commerciales diverses ou le prosélytisme des sectes ont offert aux propriétaires privés ou aux Etats des alternatives plus lucratives.

En Afrique francophone, l'arrivée sur le marché des lecteurs DVD et la diffusion des chaînes satellitaires, l'échec du consortium inter-africain (CIDC) ont constitué des causes structurelles de fermeture de salles de cinéma. Toutefois, la principale cause de leur disparition reste le Programme d'Ajustement Structurel imposé par la FMI et la Banque Mondiale et la dévaluation du franc CFA. Le PAS a conduit les Etats africains à orienter leur politique vers d'autres domaines que la culture. Pour Khalilou Ndiaye :

« Avec les ajustements structurels, les salles sont vendues à des privés sans mesures d'accompagnement [...] Du coup, les circuits ne sont plus approvisionnés... C'est tout cela qui a empoisonné l'environnement. Le bouquet final, c'était la vente des salles qui se trouvaient au centre ville, alors que la télévision et la vidéo prenaient leur essor. »¹²⁰

C'est dans ce contexte de crise que la dévaluation du franc CFA a réduit le pouvoir d'achat des populations, entraînant ainsi le manque de fréquentation des salles, principale source de revenus nécessaires pour leur maintien. Le nombre des entrées a donc graduellement diminué entraînant la chute des recettes. Les exploitants ne pouvant plus payer les taxes et faire venir les films de l'Europe ou de l'Amérique compte tenu du coût des transports et des taxes à payer, se sont vu dans l'obligation de fermer.

Il faut comprendre que l'exploitation cinématographique selon le modèle traditionnel constitue un modèle économique peu viable en Afrique. Sortir le soir pour « aller au cinéma » comme on peut le faire en Europe n'a jamais vraiment fait partie des pratiques culturelles africaines ; il fallait suffisamment de temps pour que celle-ci soit ancrée dans la société afin de résister à la fragilité du modèle. Les salles de cinéma étaient toutes ou presque implantées dans les grandes villes, pour beaucoup d'entre elles dans les quartiers où résidait une clientèle européenne ou une frange d'Africains aisés. Les zones rurales étaient exclues de cette culture. Ce n'est qu'avec l'arrivée sur le marché des technologies nouvelles et surtout grâce au cinéma ambulant qu'elles auront la chance de regarder les images après la fermeture des salles traditionnelles.

Au Tchad, la situation a été quelque peu différente. L'arrêt des salles de cinéma dans ce pays s'est fait de manière brutale. Avant même que ne se manifestent les différents phénomènes

¹²⁰ Xinhuanet, *Difficultés à produire, inexistence de distributeurs, fermeture des salles: ces maux qui plombent le cinéma en Afrique*, 17 août 2010, [en ligne] http://www.africatime.com/ci/nouv_pana.asp?no_nouvelle=544538&no_categorie=4, consulté le 21 novembre 2010.

économiques, financiers ou technologiques qui ont causé la fermeture des salles partout ailleurs en Afrique, la guerre civile qui a éclaté et a duré plusieurs décennies a causé la destruction des équipements cinématographiques. Comme conséquence immédiate à cette guerre, l'insécurité généralisée a précipité la fermeture de ces salles. Elles sont mortes d'une mort brutale et provoquée. Cette guerre n'a pas seulement atteint les structures qui existaient, elle a aussi déchiré le tissu social et affecté durablement les pratiques culturelles. Évidemment, les phénomènes structurels qui ont opéré sur une période plus longue pour les pays voisins existaient aussi au Tchad. Disons simplement qu'ils n'ont pas causé la fermeture des salles, mais qu'ils ont rendu inenvisageable leur réouverture.

On aimerait croire que le mouvement est en train de s'inverser, que des salles de cinéma sont en train de rouvrir. Il est difficile aujourd'hui d'apprécier l'ampleur de ces tentatives isolées, plus ou moins médiatisées, plus ou moins fragiles, de réhabilitation de quelques salles. On ne peut nier le volontarisme de créateurs comme Abderrahmane Sissoko ou Mahamat Saleh Haroun, et une certaine prise de conscience des pouvoirs publics dont les motivations sont très diverses. Au Burkina il s'agit de conforter un festival du film dans un pays où il existe déjà une certaine culture cinématographique ; au Tchad on assiste plutôt à une récupération politique du succès international d'un créateur. Pour l'instant, on ne peut parler que de rares oasis dans ce qui reste un désert.

Selon nous, s'il existe une raison de croire en une survie du cinéma ou plutôt des cinémas d'Afrique, ce n'est pas dans ces rares projets de réhabilitation qu'il faut la chercher. En effet, il faut insister sur un point : la disparition des salles de cinéma en Afrique n'est pas synonyme de disparition totale des images cinématographiques, nous en avons déjà vu de multiples exemples avec les initiatives de cinéma ambulant pour ce qui concerne les zones rurales ou péri-urbaines. Pour ce qui est des villes, les Africains eux-mêmes ont trouvé une réponse, même si elle heurte les puristes de la pellicule. Dans un autre contexte, puisqu'il parle de la fermeture des salles de cinéma à Paris au début des années 80, le photographe Jean-François Chaput écrit :

« La plupart de ces cinémas ont disparu c'est vrai, mais je ne suis pas trop nostalgique [...] La vie c'est le mouvement; il faut accepter le changement. La permanence existe mais elle est ailleurs; elle n'est pas dans la matérialité des choses; elle n'est pas dans les murs des salles de cinémas, elle est dans le désir. Désir de cinéma, désir de spectacle, désir de dire le monde. Car depuis que l'Homme est Homme, il se fait des films, d'une manière ou d'une autre... Donc

le spectacle cinématographique n'est pas du tout menacé, même s'il change de forme et de lieux... »¹²¹.

Ce sont précisément ces changements de forme et de lieu du spectacle cinématographique que nous souhaitons maintenant examiner.

¹²¹ Salles-cinema.com, *Souvenirs de cinémas disparus à travers l'œil d'un photographe*, entretien avec Jean-François Chaput, 5 novembre 2010, [en ligne] <http://www.salles-cinema.com/anciens-cinemas/anciennes-photos-cinemas>, consulté le 18 novembre 2010.

Chapitre 4

Les maisons de la culture : des salles de cinéma par substitution

Lorsqu'on lit la presse française généraliste ou spécialisée, on est frappé par le discours catastrophiste - et unanime - concernant la diffusion cinématographique en Afrique, comme si la disparition des infrastructures traditionnelles constituait une régression fatale et signifiait la mort du spectacle cinématographique. On pourrait même dire que la couverture médiatique considérable donnée à quelques initiatives de réhabilitation constitue un déni de réalité, même si cette démarche est inspirée par les meilleures intentions. En effet, l'argument le plus souvent avancé c'est qu'en rouvrant ces salles traditionnelles on permet aux cinéastes africains de diffuser leurs œuvres dans leur pays. En tenant ce raisonnement, on oublie simplement que ce qui est important, c'est de donner une occasion à ces œuvres d'être largement diffusées sur le continent africain, quelle que soit la nature de la salle où elles seront vues. Autrement dit, pour pousser le raisonnement jusqu'au paradoxe, on participe à l'étouffement de ces œuvres si on met un accent particulier sur le confort, l'esthétique ou l'équipement qui seraient indispensables à leur diffusion. En France, en même temps ou presque que les salles mythiques, les cinémas de quartier ou de village fermaient par centaines, de petites salles, des multiplex surgissaient dans d'autres contextes urbains. En Afrique, le vide créé par la fermeture des salles traditionnelles a été comblé d'une autre manière. Ce dispositif de diffusion très spécifique repose à la fois sur des centres culturels laïcs ou religieux, mais surtout sur des établissements relevant de l'économie informelle. Le désir d'images est donc là. Il se manifeste seulement sous d'autres formes qui ont, aux yeux des puristes, l'inconvénient de n'être pas canoniques.

Il faut tout d'abord clarifier un point de chronologie : les centres culturels que nous étudions ici ne sont pas nés de la disparition des salles traditionnelles avec qui ils ont co-existé pendant de nombreuses années. On peut simplement dire qu'ils ont été les premières salles de substitution. Aujourd'hui ces centres continuent leurs activités parmi lesquelles figure un

programme de diffusion cinématographique d'un genre particulier puisqu'il est au service d'un projet plus vaste dans lequel il s'intègre. Pour apprécier les pratiques cinématographiques qui ont cours dans ces centres, nous nous sommes rapprochés de leurs responsables afin de dégager les constantes et les spécificités de leurs établissements.

Il faut tout d'abord signaler que le même vocable « Centre Culturel » recouvre trois catégories différentes dont l'identité repose sur celle de leur « organisme de tutelle ». Il s'agit respectivement de l'Institut Français du Tchad, des centres religieux et du réseau des Maisons de Culture dépendant de l'Etat tchadien.

4.1 L'Institut Français du Tchad : origine, statut et missions

A l'origine, les centres culturels français étaient des antennes ouvertes à l'étranger afin d'accorder une possibilité aux étudiants et aux chercheurs français de continuer leurs travaux hors de la France, dans les pays où ils étaient installés. Ces antennes étaient communément appelées « Instituts » et avaient également la charge d'organiser des conférences, des cours de littérature et de civilisation françaises à destination des étudiants étrangers. Ils remplissaient traditionnellement trois fonctions majeures :

- L'enseignement du français ;
- La diffusion et la programmation culturelle en collaboration avec l'Association Française d'Action Artistique (l'AFAA) ;
- La fourniture de documentation et d'informations sur la France.

Ils étaient un service de la Mission Française de Coopération et d'Action Culturelle intégrant l'ensemble des Missions de Coopération dans le monde et étaient rattachés au service des ambassades françaises implantées à l'étranger. Leur vocation était de diffuser la langue et les cultures françaises et francophones, d'assurer la promotion des productions culturelles françaises et francophones, de répondre concrètement aux demandes d'information de toute nature dans les domaines pratiques, éducatifs, artistiques, scientifiques et techniques en vue de faire rayonner la France à travers le monde. Ils visaient également à promouvoir une image plus moderne de la France en mettant en valeur ses pôles d'excellence, en tâchant de lutter

contre les clichés et les idées reçues. L'importance de cette mission variait selon le pays dans lequel était implanté l'Institut.

Dans le cadre de la réforme de la politique culturelle de la France à l'étranger prônée par Bernard Kouchner en 2009, il a été décidé de fusionner les différentes appellations du réseau français de l'étranger à savoir : institut culturel, centre culturel, service culturel des ambassades ou alliance française en un seul label afin de faciliter sa lisibilité comme c'est le cas en Allemagne avec le Goethe Institute ou en Angleterre avec le British Council. C'est également dans ce cadre qu'au Tchad, le Centre Culturel Français devint Institut Français du Tchad (IFT). L'Institut Français du Tchad est un lieu de contacts et d'échanges où les cultures nationales s'expriment à travers des expressions artistiques et des traditions locales dans le cadre d'une politique de programmation bien définie.

4.1.1 Politique de programmation et place du cinéma à l'IFT

Dans le passé, les centres culturels français étaient aidés dans leur tâche de programmation culturelle par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) qui agissait en qualité d'opérateur du Ministère des Affaires Etrangères. Son rôle était d'apporter aux responsables des centres culturels un appui qui se manifestait souvent en termes d'expertise, de financement et de logistique, pour la mise en œuvre de projets définis dans le cadre de la programmation artistique annuelle. Cette politique de programmation conduite visait à valoriser la culture occidentale et française plus particulièrement comme modèle auprès des autochtones¹²². Les activités que proposaient ces centres culturels reflétaient la politique sociale et culturelle de la métropole :

« Chaque centre est doté d'une bibliothèque, achalandée par une littérature exclusivement francophone, et concernant prioritairement la métropole... Par contre, tous les centres sont abonnés à un certain nombre de périodiques, dont l'énumération est déjà une première indication de l'orientation pédagogique et culturelle souhaitée » (Bancel, 2009 : 116).

Ces options se reflétaient dans la programmation cinématographique. La programmation des films lors des tournées cinématographiques était proche des thèmes des expositions et des

¹²² Sur la politique des centres culturels, le rapport du sénateur Yves Daugé du 7 février 2001 est riche en informations et pose des questions essentielles : « Un centre culturel est trop souvent conçu comme une vitrine de la France avant d'être considéré comme un acteur du tissu local dans lequel il s'insère. L'amélioration de la visibilité du centre culturel sera d'autant plus grande qu'il saura se transformer en une véritable plate-forme d'échanges et de production, un lieu de rendez-vous ouvert aux cultures d'ici et d'ailleurs. » Daugé (Yves), Rapport d'information sur les centres culturels français à l'étranger, 07/02/2001 [en ligne] http://www.assemblee-nationale.fr/rap-info/i2924.asp#P170_12709, consulté le 9 février 2010.

conférences. Il s'agissait avant tout « *de faire découvrir et aimer la France et de valoriser son action Outre-mer* »¹²³. Cette politique de programmation était toujours « *en accompagnement d'une programmation précise* »¹²⁴, et le principe qui guidait cette politique était « *la découverte du cinéma le plus récent possible, français bien entendu, mais également étranger* »¹²⁵. Le choix de cette programmation se faisait en rapport avec les missions. Aujourd'hui, la politique de programmation semble ne pas être la même. Elle ne se fait pas en accord avec les thèmes des expositions et conférences comme c'était le cas :

« *Je suis amené justement de me poser la question de savoir si c'est pertinent au Tchad, d'enfermer la programmation du cinéma dans les thématiques [...]. Je pense qu'on est en train d'évoluer sur une thématique de programmation de cinéma au sens propre c'est-à-dire indépendamment de toutes les thématiques et simplement sur une question d'actualité appuyée sur une esthétique de programmation etc., par rapport à un choix à part entière mais qui ne relève pas de la thématique abordée sous d'autres cieux lors d'autres événements développés dans le cadre de l'Institut* »¹²⁶.

A l'aide du tableau de programmation ci-dessous, nous analyserons les films diffusés à l'IFT dans le cadre de sa programmation régulière et du festival euro-africain au cours de l'année 2011 en vue d'examiner leur rapport avec la mission de valorisation attribuée précédemment aux centres culturels français.

Tableau n°3 : Programmation des films à l'IFT de N' Djaména pour l'année 2011.

<i>Mois</i>	<i>Date</i>	<i>Titre du film</i>	<i>Réalisateur</i>	<i>Pays d'origine</i>	<i>Observations</i>
Janvier	18	<i>Fleur du désert</i>	Sherry Hormann	France Autriche Allemagne	
	25	<i>Agathe Cléry</i>	Etienne Chatiliez	France	
Février	1	<i>Tournée</i>	Mathieu Amalric	France	
	8	<i>Entre la coupe et l'élection</i>	Monique Mbeka-Foba et Guy Kabeya	RDC	
	11	<i>Zanzibar Soccer Queens</i>	Florence Ayisi	Cameroun	
	22	<i>Rencontres africaines</i>	Florian Laval	France	Courts-métrages
		<i>Navétanes « la mousson des champions »</i>	Olivier Mounlouis	France	

¹²³ *Ibid.*, p.119.

¹²⁴ Entretien n°3 réalisé avec P. G. le 9 février 2012.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

Mois	Date	Titre du film	Réalisateur	Pays d'origine	Observations
Mars	14	Lola Rennt	Tom Tykwer	Allemagne	Semaine du cinéma allemand
	15	IM JULI (Julie en juillet)	Fatih Akin		
	16	Good bye, Lenin !	Wolfgang Becker		
	17	Kebab Connection	Anno Saul		
	18	Das Leben Der Anderen (la vie des autres)	Florian Henckel von Donnersmarck		
	29	Little Sénégal	Rachid Bouchareb	Algérie	Francophonie
Avril	5	Aimé Césaire, l'île veilleuse	Euzhan Palcy	France	Documentaire
	12	Métisse	Mathieu Kassovitz	France	
	19	Nha Fala	Flora Gomez	Portugal, France Luxembourg	
	26	Toussaint Louverture	Laurent Lutaud	Haïti -France	
Mai	10	Hermakono	Abderrhamane S.	Mauritanie	Les étalons de Yennenga (nom donné aux prix décernés au FESPACO)
	17	Finyè	Souleymane Sissé	Mali	
	24	Drum	Zola Maséko	Afrique du Sud	
	31	Tiläi	Idrissa Ouédraogo	Burkina Faso	
Juin	6	La Dame au petit chien	Lossif Kheifitz	Russie	Semaine du cinéma russe
	7	Le nid des gentils hommes	Andreï Mikhalov-Konchalovsky		
	8	Partition inachevée pour piano mécanique	Nikita Mikhalkov		
	9	Ami chez les ennemis, l'ennemi chez les siens	Nikita Mikhalkov		
	10	Les Tsiganes montent au ciel	Emil Loteanu		
	28	Route Irish			Cinéma euro-africain
Juillet	1	Un Homme qui crie	Mahamat Saleh Haroun	Tchad	Rétrospective Mahamat Saleh Haroun (39 ^{ème} édition du festival International du film de la Rochelle)
	5	Daratt			
	12	Bye bye Africa			
	15	Abouna			
	22	Sexe et beurre salé			
Août		V A C A N C E S			
Septembre	9	Sound of noise	Ola Simonson et Johannes Stjärne	Suède	
	20	1\$ pour 1 vie	Frédéric Lafont	France	Documentaire
	27	Benda Bilili	Renaud Barret et Florent de La Tullaye	France	Documentaire

<i>Mois</i>	<i>Date</i>	<i>Titre du film</i>	<i>Réalisateur</i>	<i>Pays d'origine</i>	<i>Observations</i>
Octobre	4	<i>L'illusionniste</i>	Sylvain Chomet	Royaume Uni France	10 ^{ème} fête du cinéma d'animation
	18	<i>Les triplettes de Belleville</i>		Belgique, Canada, France, Royaume Uni	
	25	<i>La vieille dame et les pigeons</i>		France, Canada	
		<i>Logorama</i>	François Alaux, Herve de Crecy et Ludovic Houpain	France	
	28	<i>Des idiots et des anges</i>	Bill Plympton	Etats-Unis	
Novembre	4	<i>Nostalgie de la lumière</i>	Patricio Guzman	Chili	12 ^{ème} édition du mois du film documentaire.
	8	<i>Home</i>	Yann Arthus Bertrand	France	
Décembre	2	<i>Rachida</i>	Yamina Bachir Chouikh	Algérie	
	6	<i>Des Hommes et des Dieux</i>	Xavier Beau	France	Grand prix du festival de Cannes 2010
	20	<i>Un long dimanche de fiançailles</i>	Jean-Pierre Jeunet	France	
	21	<i>Le jour le plus court</i>	CNC	France	Première édition de la fête du court métrage initiée par le CNC

A partir de ce tableau, nous remarquons que sur une programmation d'environ 42 films au cours de l'année 2011, environ 32 films sont d'origine « occidentale » parmi lesquels 19 sont des productions totalement ou partiellement françaises. Ceci démontre bien que la mission du CCF qui visait à valoriser la culture occidentale et singulièrement française comme modèle auprès des autochtones est partiellement remplie, au moins au plan quantitatif. Par rapport au panorama du « cinéma occidental », concept flou que nous retenons ici par facilité, on voit que les Etats-Unis sont à l'évidence totalement absents¹²⁷. Il ne s'agit donc pas de construire à travers cette programmation une culture cinéphilique équilibrée. On voit également transparaître une logique thématique qui s'apparente à celle des festivals de genre ou des rétrospectives : le cinéma russe, le cinéma d'animation en sont deux exemples patents.

Une analyse plus qualitative de ces films occidentaux fait clairement apparaître une prédilection pour les œuvres qui, à travers leur contexte ou leur intrigue, se rattachent d'une manière ou d'une autre à l'Afrique et/ou aux problématiques de l'immigration, de l'intégration ou de l'esclavage. « *Fleur du désert* », « *Aimé Césaire* », « *Métisse* », « *Nha Fala* », « *Toussaint Louverture* », « *Kebab Connection* » appartiennent à cette catégorie.

¹²⁷ L'unique film américain, celui de Bill Plymton, n'est programmé qu'en raison de sa qualité de film d'animation, pour compléter une rétrospective de Sylvain Chomet.

Si un certain nombre de films africains arrivent à se faire une place parmi ces films occidentaux, ceci s'explique par trois raisons :

- Premièrement, ces films ont reçu un financement européen et à ce titre, ils ont acquis la double nationalité : celle du pays d'origine du réalisateur et celle du bailleur. Ceci permet leur diffusion au même titre que les films occidentaux ;
- Ensuite, dans le cadre de l'appui à la diffusion des films du Sud, une opportunité leur a été également accordée.
- Enfin, la diffusion d'œuvres relevant de la culture autochtone fait partie des missions de l'IFT.

On peut toutefois remarquer que cette dernière mission peut prendre, dans d'autres Instituts français, une dimension nettement plus volontariste. Ainsi, au Cameroun :

« La coopération française, grâce aux centres culturels et aux alliances françaises, offre jusque-là des opportunités inespérées. Le Centre Culturel Français François Villon de Yaoundé, depuis l'arrivée au milieu de l'année 2004 d'Yves Bourguignon, a soutenu la jeune production camerounaise à bout de bras. Contre une somme modique, elle peut acquérir la salle de spectacle pour présenter ses œuvres au grand public. Ainsi, depuis environ six mois, deux à trois films de jeunes réalisateurs camerounais sont projetés chaque mois au Centre Culturel Français de Yaoundé.¹²⁸

On voit donc que la politique de programmation de l'IFT est orientée vers l'actualité cinématographique plutôt que vers une logique patrimoniale qui se serait donné pour objectif la transmission du patrimoine cinématographique dans une perspective « auteuriste » comme disent les critiques. Il semble que cette politique ait évolué récemment. Le changement intervenu en matière de diffusion cinématographique à N'Djaména avec l'ouverture de la salle de cinéma Normandie n'est sans doute pas étranger à cette évolution.

« Je trouve qu'il n'y a pas assez de monde aux séances de cinéma et je pense qu'effectivement il y a lieu à refondre la programmation. [...]. L'une des questions qu'on a abordé très peu de temps après mon arrivée c'est d'interroger justement le public sur quelle était sa demande en termes de cinéma [...]. Cela dit on a lancé un processus d'interrogation du public de la vidéothèque pour justement essayer de comprendre quelles sont ses aspirations. On a demandé au public de nous mettre une liste des films qu'ils aimeraient que l'on acquière en CD pour être prêtés, pour être dans le système

¹²⁸ Mollo-Olinga (Jean-Marie), *Cinéma camerounais : la re-montée des marches*, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7500>, consulté le 7/10/2009

de prêt et également les films qu'ils aimeraient voir en grand écran dans la salle »¹²⁹.

Il ressort de cette déclaration deux points majeurs : le faible taux de fréquentation en ce qui concerne les séances de cinéma à l'IFT et les mesures prônées par les responsables de cette institution.

Pour ce qui concerne le faible taux de fréquentation, on peut avancer trois raisons majeures : l'absence d'une culture cinématographique ancrée chez la population tchadienne, la prolifération des salles de ciné-clubs et les prix d'entrées. Sans doute faut-il y ajouter, sans qu'il soit possible d'en mesurer l'ampleur, la progression des chaînes cryptées parmi une frange relativement aisée de la population qui recouvre en partie la clientèle de l'IFT.

La prolifération des salles de cinéma de quartier appelées communément ciné-clubs et auxquelles nous consacrons un chapitre de notre travail a constitué un phénomène non négligeable dans la baisse du taux de fréquentation des salles de cinéma traditionnelles. Il en est de même pour les centres culturels. Disons simplement ici que ces salles proposent des films de tous genres à des publics de tous âges et à un prix dérisoire (dix à vingt fois moins cher que le prix d'entrée à l'IFT), défiant ainsi toute concurrence. Ceci explique sans doute en partie le faible taux de fréquentation à l'IFT¹³⁰. Même si nous ne sommes pas dans un contexte commercial où une forte baisse de fréquentation d'une salle cinématographique annonce sa mort imminente, ce constat est préoccupant. Pour porter remède à cette dégradation, les responsables de l'IFT préconisent une révision de la programmation « *Je pense qu'effectivement il y a lieu à refondre la programmation* »¹³¹. Cette révision s'inscrit dans une logique contraire à celle prônée précédemment par la politique des instituts culturels, centres culturels, services culturels des ambassades et alliances françaises. Elle met le public au centre de sa politique de programmation et prend en considération son goût et ses aspirations alors que les anciens instituts culturels et centres culturels accordaient plus d'intérêt à la politique de l'Etat français sans tenir compte du goût et des aspirations du public local. Cette nouvelle politique ne se fera pas sans une collaboration avec le cinéma Normandie qui partage l'espace de diffusion cinématographique resté longtemps sous le monopole du CCF :

¹²⁹ Entretien n°3 réalisé le 9 février 2012 avec le Directeur Adjoint de l'Institut Français du Tchad.

¹³⁰ Nous aimerions être en mesure d'évaluer avec précision le pourcentage de spectateurs fréquentant à la fois les deux types d'établissements. Il est clair, mais ceci n'est que le fruit d'une constatation empirique, que le recouvrement entre les deux types de population n'est que très partiel, ce qui tempère l'explication de la baisse de fréquentation de l'IFT par la présence des ciné-clubs. La seule logique tarifaire ne saurait tenir lieu de justification.

¹³¹ *Ibid.*

« Quand je suis arrivé le Normandie n'avait pas de programmation. La programmation du Normandie est très récente On est sur des films qui sont des films grand public donc ce n'est pas un problème. C'est une très belle salle donc on ne peut pas comparer. C'est dire que l'immense qualité du Normandie c'est que c'est un vrai, très beau cinéma et on voit les films dans des conditions optimum, ce qui est beaucoup moins le cas à l'IFT puisqu'on est dehors, on est sur un vidéoprojecteur donc les conditions, il faut être honnête, les conditions de confort en terme de regard sont plus grandes au Normandie que chez nous. [...] Je voudrais effectivement rencontrer le directeur de Normandie parce que c'est des choses qui sont absolument fondamentales, c'est que l'IFT ne travaille pas seul dans le paysage culturel n'djaménois alors il y a suffisamment peu d'établissements pour que nous travaillions réellement ensemble pour apporter effectivement des programmations les plus éducatives possibles et que la diversité, le maximum de diversité puisse s'exprimer et répondre à un public le plus large possible »¹³².

Il est symptomatique que la direction de l'Institut Français du Tchad cherche à établir un partenariat avec le Normandie et insiste beaucoup sur le confort et les conditions de projection de cette nouvelle salle. Même s'il ne le déclare pas explicitement, le responsable de l'IFT laisse entendre que le Normandie a vocation à assumer pour partie la mission qui était celle du CCF telle qu'elle est définie plus haut. Dans ces conditions, on peut s'interroger sur les options qui restent ouvertes pour une programmation à l'IFT : le projet *« d'interroger le public sur [...] sa demande en terme de cinéma »*¹³³ montre bien qu'il n'y a pas dans ce domaine de politique arrêtée et qu'il existe un certain flottement.

Ce n'est sans doute pas surprenant dans la mesure où la ligne directrice de la politique culturelle de l'IFT est de se positionner en tant qu'intermédiaire/médiateur : *« il est nécessaire que les artistes tchadiens aillent à la rencontre du peuple tchadien »*¹³⁴. L'idée directrice est d'aider à l'émergence d'une identité culturelle tchadienne en recherchant, puis en promouvant de jeunes artistes et en tentant de faire un pont entre tradition patrimoniale et modernité. Toutefois, les domaines cités sont *« le domaine de la musique contemporaine, des arts contemporains, arts plastiques contemporains, littérature contemporaine »*¹³⁵, ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on se sait que le Directeur Adjoint¹³⁶ de l'IFT attache un intérêt particulier à ces domaines. Il faut aussi souligner qu'il s'agit de domaines où il existe un vivier d'artistes, de productions, qu'il s'agit de repérer, d'amener à un niveau de professionnalisme plus élevé.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ M. Patrick Giraudo a enseigné la musique en Master à Lyon.

La situation est très différente dans le domaine cinématographique où, à côté des deux ou trois grands professionnels qui n'ont besoin ni de la notoriété ni de l'aide de l'IFT, on ne trouve que les productions artisanales du SAVE ou de petits réalisateurs sans véritable ambition esthétique. Dans un pays où il n'existe ni tradition cinéphilique ni formation au cinéma, mis à part l'organisation d'un festival euro-africain, il est difficile à l'IFT de définir une stratégie de programmation cinématographique spécifique.

4.1.2 L'IFT : lieu de culture populaire ou élitiste ?

En ce qui concerne le caractère élitiste qui s'attache au lieu, la réponse en termes de tarification évoquée par M. Patrick Giraudo est insuffisante si l'on se réfère aux travaux de Bourdieu sur la distinction. Depuis les origines (les ancêtres des Centres Culturels avant l'Indépendance), ces lieux ont une image bien établie : ils sont, comme ils l'ont toujours été, fréquentés par une frange de la population expatriée et par les élites autochtones :

« Le public régulier est par ailleurs socialement circonscrit : ce sont essentiellement des fonctionnaires, instituteurs, infirmiers, commis et surtout les jeunes scolarisés qui le composent, c'est-à-dire l'élite formée durant l'entre-deux-guerres et la nouvelle élite scolaire. L'obstacle de la langue (le français) a très largement contribué à l'insuccès des centres culturels auprès des ruraux et des jeunes urbains non scolarisés » (Bancel, 2009 : 127).

Même si les proportions ont pu varier, même si la base s'est élargie aux petits fonctionnaires, l'image n'a pas fondamentalement changé. Certes, la composition du public, en particulier dans sa dimension générationnelle, varie selon les activités : certains événements musicaux en particulier, attirent un public plus jeune, moins « *socialement circonscrit* », mais ceci n'altère pas radicalement l'image de l'IFT. Le public qui fréquente ce centre diffère assez largement, par exemple, de celui des autres centres culturels qui sont rattachés à des organisations religieuses.

4.2 Les centres culturels religieux

A côté de l'Institut de France, établissement unique dont les activités sont fortement structurées par la politique culturelle de la France à l'étranger, nous trouvons la diversité des Centres Culturels religieux, six au total, d'obédience majoritairement catholique --un seul

d'entre eux est affilié à l'Eglise Evangélique-- qui sont très présents à N'Djaména comme dans d'autres villes africaines.

A partir de ces entretiens que nous avons menés avec les responsables de ces centres, et pour éviter des redites, nous avons tenté de dresser un tableau synoptique de leurs caractéristiques. Les critères que nous avons retenus (colonne de gauche du tableau) permettent non seulement de mesurer le degré de spécificité des établissements mais aussi d'évaluer la cohérence entre les missions revendiquées par ces centres, la place et la fonction qu'ils assignent à la diffusion cinématographique et la nature de leur programme.

Tableau n°4 : Récapitulatif d'informations sur les centres culturels religieux à N'Djaména

<i>Centre Culturel</i>	<i>Universitaire</i>	<i>Emmanuel</i>	<i>Loyola</i>	<i>Don Bosco</i>	<i>Evangélique</i>
Statut	Religieux, rattaché au diocèse de N'Djaména	Religieux, rattaché au diocèse de N'Djaména	Religieux, rattaché à la paroisse de Paris-Congo	Religieux, rattaché à la congrégation des prêtres salésiens de la paroisse d'Abéna	Religieux, rattaché aux ACT
Lieu d'implantation	Sabangali	Kabalaye	Paris-Congo/Moursal	Chagoua	Kabalaye
Population	6.936	4.870	35.488 + 34.062 (69.550)	43.759	4.870
Critère d'implantation	Proximité d'établissements scolaires (Université, ENAM, ISSÉD, ENIB, LTC, LFE, etc.)	Proximité d'établissements scolaires (LFE, LTC, LTI, Lycée de la Concorde, etc.)	La densité de population des quartiers d'implantation (Paris-Congo et Moursal)	Milieu défavorisé	Proximité d'établissements secondaires et de l'université mais aussi abandon des lieux par les missionnaires en raison du bruit
Mission	Favoriser le brassage des jeunes, combler leurs carences scolaires, les former sur le plan humain, spirituel et intellectuel.	Favoriser le brassage et l'éducation des jeunes en vue de faire d'eux des responsables sur le plan social, les aider à combler leurs carences scolaires.	Aider les jeunes en mettant à leur disposition un cadre d'études et de réflexion en vue de participer à la construction de la société tchadienne, mais aussi un cadre de distraction et d'épanouissement afin de lutter contre la délinquance juvénile..	Aider les jeunes à grandir, à réussir, à se prendre en charge, à devenir responsables dans la vie, en développant la raison, la religion et l'affection.	Poursuivre la mission que Jésus a donnée à l'Eglise à savoir faire des disciples, participer au développement de l'homme dans son intégralité (humain, spirituel et intellectuel)
Critères d'accès	Sur abonnement	Sur inscription (4250 francs pour les nouveaux et 3750 pour les anciens, 100 francs pour ceux de l'extérieur lors des projections de film	Sur inscription au cours de soutien ou sur abonnement à la bibliothèque et à 50 francs pour tout public lors de projection de films	Adhésion à un groupe (250 francs et deux photos d'identité) ou 2000 francs plus photos des membres pour un groupe qui veut adhérer	Gratuit pour les jeunes qui viennent regarder les films. Payant pour la formation en informatique.
Principales activités	Lecture, animations culturelles : théâtre débats, conférences-débats. Cours de soutien, projections de films suivies de débats	Conférences-débats, rencontres interreligieuses, recollections, cours de soutien, projections de films	Lecture, cours de soutien, cours d'alphabétisation, initiation à l'informatique, conférences-débats, théâtre, projections de films	Activités sportives, éducatives et culturelles, projection des films.	Culture maraîchère, théâtre, concerts, thèmes-débats (à la découverte de nos valeurs), formation technique, informatique, artistique, biblique, projection de films.

<i>Centre Culturel</i>	<i>Universitaire</i>	<i>Emmanuel</i>	<i>Loyola</i>	<i>Don Bosco</i>	<i>Evangelique</i>
Place du cinéma	Grande place (50%)	30 à 35%	Importante	Deuxième place après la formation (permet de donner la parole)	Place centrale dans la transmission des messages
Equipements cinématographiques	Lecteurs DVD/VHS, Vidéoprojecteur, téléviseur, toile de projection	Vidéo projecteur, lecteur DVD, amplificateur, stabilisateur, téléviseur, toile de projection	Lecteurs DVD/VHS, vidéoprojecteur, amplificateur, enceintes, générateur, toile de projection.	Lecteurs DVD/VHS, vidéoprojecteur, toile de projection et un écran plasma.	Magnétoscope démultiplicateur, vidéoprojecteur, lecteur DVD, toile de projection, projecteur 16mm en panne.
Fréquence de programmation	Deux séances dans la semaine (jeudi et samedi à 16h00)	Mercredi à 9h00 et 15h30 et samedi à 15h30	Tous les soirs de 18h30 à 20h00 pendant les vacances et tous les week-ends (vendredi-samedi-dimanche) pendant la période scolaire.	Tous les jours de 15h00 à 17h00	Deux films par mois, généralement les lundis mais il arrive que les films couvrent tout le mois c'est-à-dire 4 projections. De 17h00 à 20h00
Raisons de cette fréquence	Les jeunes étant absorbés par les études dans la matinée	Permettre aux jeunes de suivre les cours à l'école	Occuper les jeunes pendant les périodes de vacances et leur accorder un temps d'études en période scolaire.	Permettre aux jeunes d'aller à l'école ou faire d'autres choses.	Les projections alternent avec des conférences-débats
Films diffusés	<i>Pour un veau Moussa et Christian Lettre ouverte Abouna</i>	<i>La paix des braves, Maison Blanche, Madion, Moussa et Christian, Daressalam, Un Taxi pour Aouzou, Abouna, Daratt, Laafi.</i>	Les films africains en général, les films du SAVE, les films de Al-Kanto et 48 heures pour retrouver ma femme de Hassan Keïro	Films du SAVE (<i>Moussa et Christian, Maison Blanche, Ngar, Lettre Ouverte, Martine, Kass waïdé</i>), les films de Abba Khalaam et un film camerounais : <i>Une vie, une histoire</i>	<i>L'enfant de la paix, Jamais sans ma fille, Raid sur Anthébé, Contre les géants, La solution, Aimé Césaire, l'île merveilleuse.</i>
Critères de choix des films	En rapport à la ligne de conduite du centre qui est de former spirituellement, intellectuellement et humainement	En rapport avec les thèmes à débattre au cours de l'année arrêtés après une réflexion faite par une équipe pédagogique en rapport avec les réalités tchadiennes, africaines et l'actualité mondiale.	Les films sont visionnés par une équipe pour voir s'ils ne contiennent pas des scènes de violence et de pornographie ; ensuite ils sont choisis par rapport aux thèmes développés.	Selon le nombre élevé de demandes pour un film exprimées par les jeunes à travers l'ouverture d'un cahier de demandes.	Le choix se fait en rapport avec la vision du centre qui consiste à "développer des compétences dans la crainte de Dieu". Les films sont alors choisis après visionnement par l'équipe pédagogique.
Approvisionnement	Médiathèque Trois Mondes (France) et IFT (Tchad)	Amis de France, Bailleurs, Commande au SAVE, auprès des réalisateurs tchadiens, Groupe Trois Mondes	Auprès des autres centres culturels de N'Djaména comme le Centre Emmanuel, location à 500 francs par jour auprès des vendeurs.	Location au Centre Emmanuel, IFT et RLP, achat auprès des vendeurs.	Les amis de France et du Tchad, achat sur le marché. Pas de réel système d'approvisionnement
Tranche d'âge des adhérents	15 à 35 ans	12 à 25 ans	Toutes tranches d'âge mais surtout entre 15 à 25 ans.	5 à 30 ans	Toutes tranches d'âge

Deux points méritent d'être soulignés avant même l'analyse : Il s'agit de la prédominance des centres culturels religieux catholiques et de l'absence notoire des centres culturels musulmans.

En ce qui concerne la prédominance de centres culturels catholiques par rapport aux autres dénominations de la chrétienté, elle peut s'expliquer par une stratégie fondée sur le

prosélytisme religieux et par l'importance que cette dénomination accorde à la culture et à la jeunesse, en particulier dans les pays en voie de développement où l'Islam et les églises évangéliques sont en position de force. La modeste place occupée par le mouvement évangélique dans ce tableau reflète le niveau de son implantation dans le pays et la faiblesse de ses moyens financiers.

Quant à l'absence de centres culturels musulmans dans ce tableau, alors que les musulmans constituent la plus grande tranche de la population du pays (plus de 50%), cela ne signifie évidemment pas qu'il n'existe aucun centre culturel musulman au Tchad, mais que nous ne nous sommes pas intéressés aux centres existants pour la simple raison qu'ils n'accordent aucune place aux images¹³⁷ alors que le cinéma constitue l'objet principal de notre recherche. Nous pouvons interpréter cette absence de l'image de la manière suivante :

- Avant tout, elle résulte du fait que la religion musulmane privilégie la lecture des textes religieux à d'autres activités comme le cinéma. La connaissance du Saint Coran a une grande importance dans cette religion au point où des activités telles que les concours de lecture du Coran en cinq jours sont organisés à destination des jeunes musulmans.
- Ensuite, comme on l'aura remarqué un peu partout dans le monde – et c'est aussi le cas au Tchad –, l'intolérance d'une fraction de la communauté musulmane face à la diffusion de certaines images cinématographiques¹³⁸ est un élément qui justifie l'absence du cinéma dans ces centres. Cela s'explique par une méfiance des aînés vis-à-vis des images et surtout de ce qu'elles pourraient avoir comme conséquences sur les jeunes. Elles constituent une source de perversion morale pour les fidèles et surtout pour les jeunes et, à ce titre, elles sont proscrites du programme des activités de ces centres.

A l'inverse, les autres centres religieux qui figurent sur ce tableau, intègrent dans leurs programmes d'activités la diffusion cinématographique dont ils voudraient faire un outil au

¹³⁷ Il faut retenir que la majorité des jeunes élèves et étudiants musulmans fréquentent également les autres centres culturels religieux où ils ont accès à ce qu'ils ne peuvent pas trouver dans leurs centres. L'inverse ne se fait quasiment pas dans la mesure où les jeunes chrétiens ne lisent pas ou peu l'arabe littéraire.

¹³⁸ C'est par exemple le cas de la fatwa prononcée par les autorités religieuses musulmanes à l'encontre de la diffusion du film de Mahamat Zara Yacoub « *Dilemme au féminin* » évoquée dans notre mémoire de Master ou l'autre cas récent de la diffusion du film « *Persepolis* » de Vincent Paronnaud, sur la chaîne de télévision Nessma en Tunisie le 9 octobre 2012, qui a suscité la grande colère des Salafistes.

service de leurs missions. Sur cette option stratégique, nous retrouvons dans les propos des responsables une forte convergence.

4.2.1 La mission éducative

L'idée commune à ces centres religieux est d'inscrire une action culturelle et pour ce qui nous intéresse une programmation cinématographique dans une perspective plus large d'éducation morale et de promotion des valeurs religieuses. Elle consiste donc à insérer cette démarche culturelle dans une action à la fois morale et spirituelle. À ce titre, le cinéma tient un double rôle : Il est utilisé comme un support d'éducation morale mais il joue aussi un rôle de divertissement et de « produit d'appel » servant à faire passer un message édifiant au moyen d'une lecture orientée du récit filmique. Ces centres visent à devenir des lieux de rencontres, de brassage dans une démarche qu'on pourrait définir comme socio-culturelle à vocation religieuse. Dans un autre contexte et avec un autre substrat idéologique, on retrouve les modes de fonctionnement des mouvements d'éducation populaire.

En même temps ces centres se veulent un lieu de compensation, de substitut aux carences, aux lacunes du système éducatif ou universitaire tchadien qu'ils visent à pallier en apportant aux lycéens et aux étudiants, sous différentes formes, notamment à travers l'action culturelle, ce que ni la société civile ni le système éducatif ne leur fournit. Le choix de leur implantation à proximité des établissements universitaires et secondaires ou élémentaires et les activités qu'ils proposent illustrent cette préoccupation.

Une analyse du discours des responsables de ces centres permet d'en avoir une idée plus précise, notamment par l'intermédiaire du champ lexical qui sature l'ensemble des entretiens. En effet, on relève l'omniprésence des mots *former/formation, éduquer/éducation aider/aide, mais aussi sensibiliser et réfléchir*.

Les nombreuses références à la formation et à l'éducation se rattachent à des contextes à la fois professionnels, moraux et spirituels qui sont, dans le discours, indissolublement liés. Il faut garder à l'esprit que ceci concerne une société où l'accès aux études voire aux diplômes est important et peut conditionner la trajectoire d'une vie. Les jeunes qui ont échoué dans leurs études se retrouvent le plus souvent dans la rue ou à la campagne où ils deviennent paysans. Dans ce contexte, les centres culturels religieux se posent en recours contre un déficit éducatif et culturel. Il y a à la fois dans ce domaine une carence du gouvernement mais aussi de la famille qui, pour une large majorité, n'a qu'un faible niveau de scolarisation. Celle-ci reste un vecteur de transmission des valeurs traditionnelles de la société mais ne peut

guère amener la jeunesse à une ouverture vers un monde différent. A travers le discours des responsables se dessine le portrait d'une jeunesse fragile, d'où les nombreuses occurrences du couple *aide/aider*, une jeunesse en proie à des difficultés scolaires, économiques, à des fléaux sociaux, à des tentations, à une absence d'infrastructures culturelles, livrée à elle-même.

L'objectif poursuivi à travers des actions de « *sensibilisation* », autre terme récurrent, est de susciter une « *réflexion* », une prise de conscience chez ces jeunes urbains, afin de faire d'eux des hommes capables de « se prendre en main », de devenir « *de bons citoyens et de bons chrétiens* ».

Il existe des points communs entre cette démarche et celle des patronages paroissiaux dans la France des années 50. Il existe aussi une différence fondamentale : il ne s'agit pas ici de soustraire la jeunesse à l'influence d'un système éducatif fondé sur une laïcité militante mais de se substituer à la mission d'éducation de l'Etat dans une société qui a pour partie perdu ses repères traditionnels. Du point de vue qui nous intéresse, la question qui se pose est alors : quelle fonction ces centres assignent-ils au spectacle cinématographique dans la poursuite de ces objectifs.

4.2.2 La place du cinéma

Lorsque les responsables de ces centres évoquent la projection de films, c'est à l'intérieur d'une énumération où figurent l'animation, les conférences-débats, les cours. Cette inclusion du spectacle cinématographique dans une telle série montre bien qu'il ne s'agit pas d'une volonté de pur divertissement mais que le cinéma s'inscrit ici dans un projet d'émancipation culturelle et morale reposant sur un fondement religieux. Le cinéma est donc clairement asservi à un projet extérieur à lui-même. Il sert de support pour faire passer d'autres messages. Les entrées sont souvent gratuites car il s'agit d'attirer un public nombreux, un public de jeunes à qui on peut transmettre, à travers la fiction cinématographique, la parole de l'Evangile et des préceptes moraux :

« C'est un centre qui est concrètement ouvert aux jeunes qui viennent au film. La porte leur est ouverte gratuitement. Nous faisons de la sensibilisation ; parfois nous montons un tableau pour les inviter à venir voir le film. Généralement c'est gratuit. On a réfléchi à la possibilité peut-être de prendre 50 francs, 100 francs pour le film mais en même temps nous avons besoin que les jeunes viennent nombreux pour suivre nos films qui ont un caractère

évangélique. Donc à présent nous ne prenons pas d'argent avec eux. Nous ouvrons le film à tout le monde »¹³⁹.

Cette déclaration explique avec franchise la posture des animateurs de ces centres. La fixation d'un certain tarif d'entrée conduirait sans doute à une réduction du nombre des entrées, ce qui serait contraire à leur objectif. On assiste donc à une autre forme de la relation entre cinéma et religion : alors qu'en Afrique de l'Ouest, comme nous l'avons vu, les anciennes salles de cinéma se transforment lieux de culte, ici le cinéma devient un instrument de séduction pour éveiller les jeunes aux valeurs religieuses.

C'est donc en toute logique que les responsables insistent sur le fait qu'avant toute programmation, il y a une évaluation préalable des films en fonction de leur conformité à l'éthique, aux objectifs ou aux valeurs du centre considéré :

« Dans un premier temps on visionne pour voir si c'est un film qui répond à nos objectifs. Parce que notre vision c'est des personnes compétentes qui craignent Dieu. Ça c'est notre vision des choses. Ce que nous faisons, nous le faisons pour développer les compétences mais dans la crainte de Dieu et nous sommes convaincus que si dans notre communauté nous avons des personnes bien formées et qui travaillent dans la crainte de Dieu, alors tout ce que nous sommes en train de décrier comme la corruption, le népotisme, en tout cas tous les déboires dans la gestion publique disparaîtraient. Donc ça c'est notre vision. C'est par rapport à ça que nous choisissons les films. C'est pourquoi avant de projeter un film, nous essayons de voir si ça cadre avec notre raison d'être, et c'est comme ça que nous choisissons les films »¹⁴⁰.

« Le choix des films que nous diffusons se fait par rapport à la ligne de conduite du centre qui est celle de former spirituellement, intellectuellement et humainement les jeunes, donc nous choisissons nos films par rapport à cela »¹⁴¹.

A la lecture de ces deux déclarations, on voit clairement que le critère de choix n'est ni la qualité esthétique de l'œuvre, ni le souci de séduire le spectateur mais la conformité aux valeurs morales et religieuses du centre. Dans ce cas de figure, la nouveauté du film guère d'importance. Ce qui importe c'est son contenu, la morale de la fable. On remarquera au passage la formulation retenue par l'un de nos interlocuteurs : *« des personnes compétentes qui craignent Dieu »*. On subordonne la *« compétence »*, ce qu'on peut interpréter comme le développement de la personne, non pas à l'amour de Dieu mais à la crainte de Dieu. Ce n'est

¹³⁹ Entretien n°11 réalisé avec D. Paul le 26 décembre 2009.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Entretien n°8 réalisé avec B. R. le 13 janvier 2009.

évidemment pas un hasard si cette déclaration émane d'un responsable du Centre Culturel Evangélique.

Cette sélection des films retenus se fait alors selon une double perspective qui ne sont que les deux faces d'une même réalité : une perspective positive telle que nous l'avons définie plus haut qui consiste à choisir les films qui promeuvent les valeurs privilégiées par l'organisme et une perspective négative qui consiste à éliminer celles qui y contreviennent :

« D'abord nous lisons ce qui est présenté sur le synopsis, mais avant de rediffuser au public, nous prenons un temps pour regarder le film parce que nous avons une équipe qui fait ce travail, donc on passe le film à l'écran entre nous et on regarde si c'est bon avant de pouvoir diffuser. Si le film n'est pas trop violent ou s'il ne divulgue pas de choses pornographiques. Voilà un peu les critères de sanction de nos films par nous-mêmes avant de pouvoir le diffuser »¹⁴².

Ce contrôle en amont vise donc aussi à empêcher de diffuser des images ou des messages supposés immoraux par les organisateurs. La mention de la pornographie et de la violence doit se comprendre comme une référence, explicite dans la citation suivante, à d'autres types d'établissements qui feront l'objet d'une étude détaillée dans les pages qui suivent.

« Nous formons les jeunes dans le domaine spirituel également et à ce titre nous ne devons pas leur diffuser n'importe quoi. La seconde chose c'est que notre centre est un centre d'obédience chrétienne et à ce titre il se fait le devoir de se démarquer des autres centres ou de ce qui se fait dans les ciné-clubs du quartier »¹⁴³.

Ces propos montrent bien que les organisateurs de ces centres se sentent investis d'une mission éducative, inséparable de la formation morale et spirituelle des jeunes que les parents et l'Etat seuls ne peuvent assumer. Les fléaux qu'ils se donnent pour objet de combattre sont en particulier l'alcoolisme, le SIDA, l'avortement, la mutilation sexuelle, l'esclavage déguisé, surtout lorsqu'ils frappent la jeunesse. Ces préoccupations vont naturellement trouver un écho, nous allons le voir, dans la programmation cinématographique de ces centres car les jeunes sont, au dire des organisateurs :

« Très intéressés quand c'est un film. Ils sont mordus. Quand nous les invitons pour une conférence-débat, beaucoup ne viennent pas. Mais quand on dit que cette conférence sera suivie d'un film ou ce sera précédé d'un film, alors ils

¹⁴²Entretien n°10 réalisé avec D. A. le 29 décembre 2009.

¹⁴³Entretien n°8 réalisé avec B. R. le 13 janvier 2009.

sont là pour le film. Donc on se rend compte que les jeunes sont mordus par les films, tout ce qui est communication par les images »¹⁴⁴.

Cette stratégie ne peut évidemment se comprendre que si l'on tient compte du fait que dans une société qui connaît une relative rareté de l'image (quasi absence d'internet, faible taux d'équipement télévisuel) celle-ci conserve un pouvoir attractif qu'elle a perdu dans des sociétés occidentales. Au-delà de cette supposée naïveté du public africain se pose la question de la construction du spectateur sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Quant au calendrier de la programmation, il évolue en fonction du rythme des activités ou de la disponibilité de leur public cible, les jeunes. Ainsi, on multiplie les projections pendant les périodes de vacances scolaires et on les réduit en période scolaire. De même, les horaires de projection dans ces centres culturels sont liés au temps scolaire, à la disponibilité des jeunes :

« Nous programmons les films tous les jeudis à 16h00 pour permettre aux jeunes de venir nombreux participer puisque le matin ils sont absorbés par les études »¹⁴⁵.

« Actuellement nous faisons les programmations tous les soirs. Les élèves sont en vacance de Noël. C'est aussi une manière de les occuper le soir et de leur permettre d'avoir un temps de détente et en même temps de réflexion. [...] Quand les élèves vont reprendre les cours, nous ferons les projections les week-ends, vendredi, samedi et dimanche »¹⁴⁶.

Pour ce qui concerne la promotion, certaines séances de projection sont annoncées une semaine à l'avance et le responsable du centre dispose de deux canaux principaux pour porter à la connaissance du public la programmation de la semaine. Il s'agit des affiches apposées sur les tableaux dans les centres ou les établissements scolaires et surtout des communiqués diffusés dans les Eglises ou sur les antennes des radios privées :

« C'est surtout dans les églises par des affiches que nous annonçons que nous avons un film ici. Nous avons aussi un tableau que nous sortons pour indiquer. Généralement c'est à la F.M La Voix de l'Espérance qui est assez écoutée sur N'Djaména »¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Entretien n°11 réalisé avec D. Paul le 26 décembre 2009.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Entretien n°10 réalisé avec D. A. le 29 décembre 2009.

¹⁴⁷ Entretien n°11 réalisé avec D. Paul le 26 décembre 2009.

Ces propos témoignent de l'existence d'un réseau de diffusion propre à ces centres. Les responsables connaissent leur public qui se compose généralement des fidèles des Eglises et des lycéens. Ils connaissent également les canaux appropriés pour les atteindre.

4.2.3 La programmation des films

Si l'on veut étudier la programmation des films dans les centres culturels religieux au Tchad, il faut d'abord comprendre que la source d'approvisionnement de ces établissements en œuvres filmiques ne se fonde pas sur un quelconque circuit de distribution mais sur un fonds de supports DVD dont ils disposent grâce à un réseau d'approvisionnement qui leur est propre (achat, location et/ou don d'amis et de partenaires). Pour mener à bien notre analyse, nous avons sélectionné deux centres que nous considérons comme représentatifs et relevé la liste de films qui constituent le fonds de leur DVDthèque¹⁴⁸. Dans la mesure où ces films s'inscrivent dans un projet d'éducation et servent de support aux actions de sensibilisation évoquées plus haut, nous avons tenté de les regrouper suivant les « thèmes ». A l'évidence, il ne s'agit pas de réduire ces films dont certains, mais pas tous, sont des œuvres d'art à part entière à de simples illustrations d'un thème social, moral ou religieux. En créant cette rubrique, nous nous sommes placés strictement du point de vue de l'exploitation qui est faite de ces films telle qu'on peut la déduire des entretiens que nous ont accordés les responsables de ces établissements :

*« En équipe de base au début de l'année, on réfléchit ensemble. Qu'est-ce qui intéresse nos jeunes par rapport à notre réalité tchadienne, africaine et d'une manière mondiale ? Donc on essaie de réfléchir et chacun apporte ses éléments et propose tel film, tel thème qu'il faut aborder et **à partir des thèmes qu'on doit aborder, on cherche des films ainsi de suite pour pouvoir renforcer ces conférences-là. Donc voilà un peu comment ça se passe** »¹⁴⁹.*

Nous retenons de cette déclaration que les thèmes à débattre au cours de l'année sont arrêtés préalablement au choix des films, lesquels sont choisis au fur et à mesure pour illustrer ces thèmes tout au long de l'année. Une telle programmation ne s'inscrit donc pas dans la perspective d'enrichir la culture cinématographique ; elle ne vise pas davantage à se

¹⁴⁸ Il s'agit du Centre Evangélique et du Centre Don Bosco. Dans le tableau n°5 ci-dessous, les deux fonds sont regroupés ; il ne nous a pas semblé nécessaire d'en faire une analyse séparée dans la mesure où les caractéristiques des œuvres qui figurent dans chacun d'entre eux sont largement identiques. Nous avons néanmoins identifié l'appartenance des œuvres en marquant du signe « * » celles qui relèvent du Centre Evangélique.

¹⁴⁹ Entretien n°9 réalisé avec K. N. le 12 décembre 2009. C'est nous qui soulignons.

conformer au goût supposé des spectateurs. Seul compte aux yeux des responsables le message qu'une « lecture dirigée » permettra de mettre en lumière.

De la même manière, le regroupement par structure de production nous a semblé pertinent puisqu'il permet de dégager une catégorie sur laquelle nous mettrons un accent particulier : il s'agit du SAVE. En effet, à côté de films qui sont des œuvres d'art à part entière, irréductibles à une catégorisation thématique, on trouve un certain nombre de longs ou de moyens métrages qui relèvent d'une stratégie de conception et de production très spécifique.

Tableau n°5 : Echantillon de programmation des films dans les centres culturels religieux

<i>Titre du film</i>	<i>Thème choisi</i>	<i>Production</i>
<i>Maison Blanche</i>	Succession et héritage	SAVE
<i>Quatre lettres fatales</i>	SIDA	
<i>Lettre ouverte</i>	Exode rural	
<i>* Sauce rouge</i>	Polygamie	
<i>La paix des braves</i>	Conflit intercommunautaire	
<i>Madion</i>	Excision	
<i>Ma fille ne sera pas excisée</i>		
<i>Tirom</i>	Emancipation féminine	
<i>* La réunion des familles</i>	Partage d'idées	
<i>Baiser spirituel</i>	Organisation des fiançailles	
<i>Moussa et Christian</i>	Tolérance religieuse (conflit inter-religieux)	Filmi Doomireew
<i>* Guelewar</i>		
<i>Mooladè</i>		
<i>* L'Ecole Nomade</i>	Problématique d'une éducation en milieu nomade	Télé Tchad
<i>*Jamais sans ma fille</i>	Mariage interreligieux	Pathé Entertainment
<i>Maral Tanié</i>	Mariage forcé	La Lanterne
<i>Abouna</i>	Quête d'identité (parcours initiatique) Conte moral	Chinguitty films
<i>Azur et Asmar</i>		Nord-ouest
<i>* Rue Cases-nègres</i>		S.U.M.A.F.A ORCA
<i>La petite vendeuse de soleil</i>		Waka films
<i>Le ballon d'or</i>		Film Chrysalide
<i>Kirikou et les bêtes sauvages</i>		Les armateurs, Jet média, Armada
<i>Atlanta</i>	Polygamie	? ¹⁵⁰
<i>Princesse Tyra</i>	Mésalliance	Studio Tinapa
<i>Mon nom est Tsotsi</i>	Rédemption	Peter Fudakowski
<i>Les choristes</i>	Rééducation	Galatée films, Pathé Renn

¹⁵⁰ Lorsqu'il existe une incertitude sur le titre du film ou lorsque la rubrique « Production » n'est pas renseignée sur les sites spécialisés, nous avons fait figurer la mention « ? » dans la cellule correspondante du tableau. Pour la signification de l'astérisque colonne 1, voir *supra* n.148.

<i>Titre du film</i>	<i>Thème choisi</i>	<i>Production</i>
<i>Neg Marron</i>	Désœuvrement (désillusion)	Richard Magnien
<i>L'Odyssée de la vie</i>	Développement des facultés du fœtus	France 3
<i>* Vie et œuvres d'Aimé Césaire</i>	Biographie	?
<i>* Tragédie du Roi Christophe</i>	Décolonisation	Mission française de coopération, Ambassade de France de Port-au-Prince
<i>Le cri silencieux</i>	Avortement	B. Nathanson
<i>* Un fauteuil pour deux</i>	Morale et argent	20th Century fox
<i>* Facing the giants</i>	Croyance (apologue religieux)	Stephen Kendrick
<i>* The Golden city</i>	Drame moral	Universum Films
<i>* Le révolté</i>	Martyr	Raymond Borderie
<i>* La porte du ciel</i>	Miracle	Orbis
<i>* La vie de Moïse (?)¹⁵⁰</i>	Hagiographie	?
<i>* Jésus de Nazareth</i>		Ramon Pereda
<i>* Les douze salopards</i>	Héroïsme, sacrifice	Kenneth Hyman

4.2.4 Le SAVE

Avant d'évoquer les films produits par le SAVE en tant que structure de production, il nous semble important de présenter brièvement cette institution pour éclairer le lecteur sur la suite de nos propos. En effet, le Service Audiovisuel pour l'Évangélisation¹⁵¹ (SAVE) a été créé en 1984 par un prêtre italien, Fabrizio Colombo et était rattaché au diocèse de Sarh. La seule activité qu'il pratiquait à l'époque était la projection de diapositives pour le divertissement des jeunes du Collège Charles Lwanga¹⁵². En 1987, suite à l'acquisition d'une caméra et grâce au financement qu'il a reçu de la part d'une ONG italienne, ACRA¹⁵³, le SAVE s'est doté d'un équipement de montage analogique. Cet équipement lui a permis de filmer et d'archiver toutes les cérémonies du diocèse ainsi que les manifestations folkloriques de la région. Il servait également de centre de formation pour les jeunes en radio et en montage vidéo. C'est d'ailleurs ce centre qui a formé les auteurs de tous les films produits par le SAVE répertoriés sur notre tableau. En 2001, suite à un incendie, le SAVE a perdu tout son équipement et ses archives. Il a été reconstruit grâce à l'appui des Services de la Coopération Française et Suisse et des partenaires européens. Avec sa reconstruction est née une radio, la radio Lotiko (réveil matinal) qui couvre la région. La production du SAVE est une production vidéo et non pas cinématographique. Elle s'inscrit dans une logique qui associe évangélisation et éducation. En l'absence d'une chaîne de télévision privée pour la diffusion, ces œuvres sont diffusées sur

¹⁵¹ Nom donné à l'origine à cette structure, avant qu'elle ne devienne le Service Audiovisuel pour l'Éducation.

¹⁵² Le collège Charles Lwanga est un collège privé appartenant au diocèse de Sarh.

¹⁵³ Il s'agit de l'Association pour la Coopération Rurale en Afrique (ACRA).

support DVD (originellement il s'agissait de cassettes VHS) en tant qu'œuvres « cinématographiques » et sont destinées à l'approvisionnement du réseau des centres culturels catholiques du pays. Elles sont financées sur le volet éducatif d'un autre organisme diocésain, le BELACD¹⁵⁴. Les auteurs de ces œuvres sont d'anciens élèves du Collège Charles Lwanga formés et employés par le SAVE. Leurs œuvres appartiennent à cette structure dont ils sont salariés. Cette situation de production détermine les scénarii des films. Il s'agit de films de commande dans la mesure où la source de financement, l'outil de production et le circuit de diffusion appartiennent exclusivement à la mission catholique. On se trouve ici dans une logique de réponse à une demande : un organe catholique qui forme et emploie des réalisateurs, qui met à leur disposition un équipement de production pour la création des œuvres qu'il finance afin qu'elles soient diffusées dans un réseau catholique.

La facture des films ainsi produits porte à l'évidence la trace de leur origine. Elles témoignent d'une vision simpliste, voire manichéenne du monde. Loin d'être des œuvres de fiction autonomes, il s'agit de simples apologues marqués par la faiblesse des budgets et des moyens techniques mis à la disposition de leurs créateurs, la formation sommaire des équipes de tournage et de montage et l'amateurisme des acteurs. Le résultat final se résume à des récits d'une totale naïveté qui, pour un spectateur français moyen, évoquent ceux des livres de morale désuets. Ce qui nous intéresse ici dans ces œuvres, ce sont à la fois les thèmes abordés qui servent à des fins évangéliques ou édificatrices et les procédés narratifs ou sémiotiques qui s'y déploient d'une manière plus crue que dans les autres films figurant dans ce tableau.

4.2.5 Thèmes abordés par les films diffusés

La plupart des œuvres diffusées dans les centres culturels religieux au Tchad sont des œuvres dont on peut faire une lecture axiologique. On peut toutefois les classer en deux catégories selon leur contexte de production : d'une part les films du SAVE fabriqués exclusivement au Tchad, qu'on pourrait appeler des films dédiés et d'autre part l'ensemble constitué par les films africains et occidentaux.

Les films du SAVE

Ces œuvres se rapportent à des phénomènes de société et en particulier à des pratiques ou des fléaux présents dans la société tchadienne tels que l'avortement, le SIDA, l'excision, la polygamie, le mariage forcé, les conflits intercommunautaires, l'exode rural. Aux yeux des

¹⁵⁴ Le Bureau d'Etudes et de Liaison pour les Activités Caritatives et de Développement.

responsables des centres religieux, la projection de ces œuvres permet aux jeunes d'avoir une lecture seconde de ce qu'ils vivent. Cette notion de lecture seconde s'appuie à la fois sur la proximité par rapport à leur réalité quotidienne et sur la distance créée par la dimension fictionnelle. Ces œuvres sont produites à partir de scénarios simplistes où les personnages subissent de manière mécanique une justice distributive et se voient infliger des châtiments qui sont la conséquence d'actes qu'ils ont commis et qui sont condamnés par l'Eglise. Leur diffusion est une mise en garde contre ces conséquences souvent dramatiques.

A titre d'exemple, citons « *Quatre lettres fatales* » où le SIDA est la sanction d'une sexualité non contrôlée qui conduit à la mort. Ce film évoque le destin de Moute Djome, une jeune fille sensuelle et amoralisée qui monnaye ses faveurs auprès de nombreux partenaires sans protection et finit par contracter le VIH et mourir du SIDA. Au-delà des conséquences du vagabondage sexuel, ce film reste muet sur le problème de la précarité qui est une cause de ce vagabondage et ne met pas explicitement en lumière la nécessité d'avoir des rapports sexuels protégés. C'est la permissivité d'une société urbaine moderne qui est condamnée.

L'autre exemple que nous avons choisi est celui de « *Madion* » où l'excision est traitée comme une pratique traditionnelle néfaste pour la santé (et non pour l'épanouissement sexuel de la femme). Dans ce film, l'auteur veut mettre en exergue les conséquences dramatiques de cette pratique et les désaccords qui existent autour de l'excision au Tchad. Le scénario est sans nuance : à la suite d'un désaccord entre sa tante et ses parents, Madion se range du côté de sa tante et va se faire exciser. Cette excision a des conséquences fatales et les responsables sont traduits en justice. On observera que, dans ce cas, la cible n'est plus la modernité mais l'obscurantisme des pratiques traditionnelles. Si l'on veut mesurer l'écart qui existe entre ce film emblématique du SAVE et une œuvre cinématographique à part entière relevant d'une démarche de créateur, il suffit de le comparer avec « *Moolaadé* » de Sembene Ousmane qui porte sur le même thème et aboutit au même constat mais s'élève au niveau d'une fable intemporelle. Il a été justement salué par la critique qui y a vu :

*« Une forme de classicisme souple et apaisé, jamais figé dans la dénonciation ou anesthésié par une quelconque bonne conscience libérale ».*¹⁵⁵

A l'inverse, le caractère simpliste de « *Madion* », comme de la plupart des scénarios du SAVE peut prêter à sourire ; cependant, par leur simplicité même, ils semblent exercer une certaine

¹⁵⁵ Malausa (Vincent) dans Chronic'Art.com, cité par le site Allocine, [en ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-56868/critiques/presse/#pressreview18472782>, consulté le 20 novembre 2011.

influence sur le public que des récits plus complexes n'auraient peut-être pas. Ainsi, à en croire le témoignage d'un père de famille rapporté par le cinéaste :

« Le film Madion que tu as fait m'a sauvé. Lorsque j'ai envoyé mes garçons à l'initiation, mes filles n'étant pas excisées ne devaient pas préparer à manger pour leurs frères. Elles ont décidé de se faire exciser. Elles m'ont fait la bataille. Elles m'ont vraiment fait la bataille. Elles ont décidé de prendre une exciseuse pour la circonstance. Je ne me rappelle plus comment je me suis procuré ce film mais dès que nous l'avons regardé avec ma femme et mes filles, à 4 heures du matin, mes filles m'ont réveillé pour me dire papa, nous n'allons plus à l'excision et c'était pour moi un miracle »¹⁵⁶.

Il n'existe pas de raison de mettre en doute ce témoignage. L'auteur ne cherche pas ici à se mettre en valeur mais plutôt à nous faire comprendre que de tels spectacles, malgré leur absence de valeur artistique, peuvent produire un effet qu'on serait tenté d'appeler performatif en ceci que leur vision conduit le spectateur à infléchir le cours de sa vie. Toute fille qui se prostitue court le risque de mourir de SIDA ; toute fille qui se fait exciser court le risque de mourir des suites d'une hémorragie. On ne saurait être plus direct. En diffusant ces récits où l'ambiguïté a peu de place, les responsables des centres culturels ne veulent pas apparaître comme uniquement moralisants : ils se servent de la séduction de l'image en limitant au maximum les effets incontrôlables de la polysémie avec pour seul objectif d'attirer les jeunes et de leur communiquer un message. En même temps, cette démarche relève d'une certaine contradiction : en effet, on vise au statut déréalisant de la fable mais on veut des images qui montrent des situations et des personnages qui sont familiers au public, qui réduisent en quelque sorte le degré de la fiction et enlèvent ainsi le doute dans l'esprit des spectateurs. C'est vrai parce que les personnages me ressemblent. Entre la saturation des effets de réel et la déréalisation de la fable, ces objets filmiques témoignent d'un curieux processus d'hybridation.

Les films religieux et militants

On trouve dans cette catégorie quelques titres évocateurs tels que « *Le révolté* » du japonais Nagisa Oshima qui aborde la question du martyr, « *La vie de Moïse* » de l'américain Cecil B. deMille et « *Jésus de Nazareth* » de l'italien Franco Zeffirelli qui sont des œuvres hagiographiques retraçant la vie de deux personnages bibliques exemplaires (Moïse et Jésus).

¹⁵⁶ Entretien n°28 réalisé avec N. N. le 15 avril 2010.

Ils sont le type même des films adaptés à ce genre d'exploitation en ce qu'ils mettent la séduction de l'image et du grand spectacle cinématographique au service du prosélytisme religieux et combinent une dimension historico-culturelle avec une démarche de type évangélique.

D'une toute autre nature est « *Le cri silencieux* » de l'américain Bernard Nathanson qui est un documentaire à la fois religieux et militant sur le thème de l'avortement. Dans ce film, la caméra scientifique est mise au service d'une idéologie religieuse qui considère la vie comme sacrée et l'avortement comme un acte délictueux et même criminel. C'est donc cette posture idéologique qui est mise en image de manière violente à travers le témoignage d'un médecin obstétricien gynécologue qui pratiquait des avortements auparavant mais qui, grâce à l'imagerie médicale qui lui a permis de visionner une IVG, se montrera un farouche militant anti-avortement et défendra le droit à la vie pour les fœtus.

Ce film montre de la manière la plus violente comment un enfant est déchiqueté dans le sein de sa mère, ceci afin de créer un sentiment de répulsion chez le spectateur. Il n'hésite pas à prendre des libertés avec l'exactitude scientifique comme l'ont souligné plusieurs médecins et émane de la mouvance la plus réactionnaire de l'Eglise Catholique. Au-delà de ce thème de l'avortement très prégnant dans le film, cette œuvre porte aussi sur la repentance, la confession sinon la rédemption de ce médecin. Sa programmation dans les centres culturels religieux constitue une prise de position extrême et sans nuance contre ce que l'Eglise considère comme un crime.

Les autres films

Par « autres films » nous entendons des œuvres de fiction autonomes, marqués par l'importance des budgets et des moyens techniques mis à la disposition de leurs créateurs, la formation des équipes de tournage et de montage et le professionnalisme des acteurs. Le résultat final conduit à des intrigues d'une certaine complexité, parfois difficilement accessibles à un spectateur tchadien moyen. Il s'agit souvent de films africains et en particulier tchadiens mais aussi de films occidentaux de toutes origines. Ces films se distinguent des films du SAVE à la fois par leur professionnalisme et surtout, en dehors de leur qualité esthétique, par leur statut d'œuvre d'art à part entière. Pour s'en tenir au seul point de vue de l'exploitation qui en est faite dans les centres culturels religieux, indépendamment de leurs mérites en tant qu'œuvres de création, ils s'en distinguent en outre par le mode de fonctionnement du scénario : alors que dans les films du SAVE les scénarii sont souvent bâtis

autour d'une démarche qui vise à susciter de la part du public une réaction de rejet, de répulsion vis à vis d'un certain nombre de conduites déviantes, dans ces autres films, au contraire, sont réunies des œuvres qui peuvent le plus souvent susciter chez le spectateur une conduite d'imitation, un sentiment d'attrance voire d'identification. Elles exaltent des qualités morales, une certaine force d'âme et de caractère qui, en dépit d'un passé parfois chargé, conduit les héros vers une forme d'accomplissement de soi-même, voire de rédemption.

Un certain nombre de ces films retracent le parcours initiatique de leurs protagonistes : « *Abouna* » de Mahamat Saleh Haroun, « *La petite vendeuse de soleil* » de Djibril Diop Mambéty, « *Le ballon d'or* » de Cheik Doukouré, « *Azur et Asmar* » ou « *Kirikou et les bêtes sauvages* » de Michel Ocelot, mais aussi « *Rue cases-nègres* » d'Euzhan Palcy et « *NèG Maron* » de Jean-Claude Flamand Barny. Tous ces films évoquent, la quête d'identité ou la construction d'un enfant, le cheminement vers l'âge adulte. Les épreuves par lesquelles sont passés ces personnages (Taher et Amine, Sili, Badian, Azur et Asmar, Kirikou, José, Josua et Silex), tous enfants, avant d'accéder à une maturité tant physique que mentale, illustrent, de façon parfois métaphorique, les embûches, les chausse trappes, les tentations que peut rencontrer sur le chemin de la vie un adolescent qui se construit. Pour les responsables des centres culturels religieux où elles sont diffusées, ces œuvres sont donc un appel à l'endurance, une exhortation à la foi en soi et en un avenir meilleur face aux épreuves de la vie. Diffuser de tels films dans un centre comme Don Bosco, compte tenu du milieu défavorisé dans lequel il est implanté, revient à apporter un message d'espoir aux désespérés de la vie.

« *Facing the giants* » présente un autre exemple de parcours initiatique mais dans une perspective plus religieuse. Dans ce film, Grant Taylor, entraîneur d'une équipe de football, après avoir connu plusieurs échecs (sa voiture rend l'âme, il est menacé de licenciement, il a des difficultés conjugales) s'en remet à Dieu par la prière, insuffle une nouvelle énergie à son équipe qu'il conduit sur le chemin de victoires, elles aussi métaphoriques.

La seconde catégorie concerne les films qui traitent de la rédemption de personnages qui, après avoir commis des actes déviantes sont conduits par le scénario sur la voie du rachat. Citons à titre d'exemple « *Mon nom est Tsotsi* » de Gavin Hood qui relate la vie d'un petit loubard de 19 ans, orphelin sans souvenir de son passé, dont la vie est marquée par une spirale de violence criminelle. Un jour, après avoir tiré sur une femme et volé sa voiture, il se rend

compte qu'il y avait un bébé sur le siège arrière. Après quelques hésitations, il décide de s'occuper de l'enfant et se « convertit » ainsi en père, lui qui n'en avait jamais eu. Ce film porte à la fois sur un parcours initiatique et une rédemption dont l'instrument est le bébé innocent et l'aboutissement une paternité assumée.

Dans un tout autre contexte, dans « *Les douze salopards* » de l'américain Robert Aldrich, la rédemption passe par la guerre, par une opération suicide qui constitue, de manière sans doute plus ambiguë, la voie du rachat. En effet, douze assassins condamnés à de lourdes peines sont formés afin de s'emparer d'un château occupé par les allemands. Cette opération suicide est posée comme l'acte qu'ils doivent accomplir pour se racheter aux yeux de la société. Encore une fois, la diffusion de tels films à Don Bosco dans le 7^{ème} arrondissement de N'Djaména où, la nuit en particulier, la violence urbaine est endémique, constitue une forme de réflexion morale sur la violence adressée aux jeunes désocialisés et parfois au bord de la délinquance.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'analyse globale de cette programmation reflète strictement le point de vue des organisateurs. Elle ne nous dit rien sur la manière dont le public, majoritairement composé d'adolescents et de jeunes adultes reçoit ce genre de films. Quelle est la part du plaisir, de l'évasion, de la délectation, de l'émotion esthétique que ces jeunes peuvent éprouver par rapport au message moral qu'on veut mettre en avant ? Nous n'en aurons qu'un faible aperçu à travers les entretiens que nous avons eus avec quelques spectateurs et qui font l'objet d'un autre chapitre de notre travail. Ce que nous pouvons d'ores et déjà constater c'est à la fois le succès et les limites de la stratégie d'instrumentalisation du cinéma telle qu'elle est pratiquée par les centres culturels religieux. Les organisateurs eux-mêmes le confessent avec une certaine lucidité désabusée :

« Les jeunes viennent nombreux. On constate qu'ils viennent pour suivre et quitter tout de suite parce qu'ils ont l'habitude de suivre comme ça au quartier mais on leur dit qu'ici, après le film on ouvre un débat et il faudrait qu'ils se préparent bien pour échanger lors du débat. Des fois quand on constate qu'ils quittent aussitôt après le film, on essaie d'ouvrir un peu le débat avant de commencer le film »¹⁵⁷.

Cette déclaration est intéressante à plusieurs titres. D'abord elle confirme nos propres constatations : le public vient nombreux à ces séances en dépit d'une programmation, nous

¹⁵⁷ Entretien n°7 réalisé avec Samuel le 21 décembre 2009.

pensons en particulier aux films du SAVE, qui met en avant des films d'une facture sensiblement différente de ceux qu'ils voient dans un autre contexte, ce que notre interlocuteur désigne sous le terme « *au quartier* » et que nous analysons plus loin.

A l'inverse, cette déclaration montre que le public ne réagit pas nécessairement comme le souhaiteraient les organisateurs. Pour le dire de manière abrupte, ils veulent bien la fable mais sans la morale et quittent la salle au moment du prêche, d'où la tentative de prendre ce public captif pour lui imposer la lecture du film avant son visionnement. Cette démarche un peu roublarde est bien un aveu d'échec. Elle pose les limites d'une stratégie qui veut asservir l'image à un propos, certes louable, mais qui lui reste étranger.

4.3 Le réseau de l'Etat : la Maison de la Culture Baba Moustapha

Si les centres culturels religieux occupent aussi largement le terrain dans le secteur socio-culturel au Tchad, c'est en partie en raison de la faible présence de l'Etat dans ce domaine. Toutefois, on ne peut parler de carence totale puisqu'il existe un réseau des maisons de la culture de l'Etat dans les principales villes du Tchad que sont N'Djaména, Moundou, Sarh et Abéché. Il existe bien d'autres maisons de la culture dans les autres villes du pays, mais elles sont de moindre importance et ne sont dotées d'aucun équipement cinématographique, raison pour laquelle nous n'en faisons pas mention ici. Les maisons qui nous concernent et qui se sont organisées en réseau ont fait l'objet d'un appui financier d'un montant de 750.000 € (environ 500 millions FCFA)¹⁵⁸ de la part de la Coopération franco-tchadienne en partenariat avec la Commission Européenne dans le cadre du projet Fonds de Solidarité Prioritaire (FSP) 2004-2009. Cet appui visait à mettre à la disposition des populations de chacune de ces quatre villes et surtout de leur jeunesse un cadre culturel propice à la création et à la diffusion d'œuvres artistiques ainsi qu'une documentation et des outils de formation en informatique. Pour faciliter la prise en charge de chacun de ces établissements, le Ministère tchadien de la Culture les a dotées d'un statut d'autonomie partielle leur permettant de percevoir des recettes grâce aux activités culturelles qu'elles mettent en place. Ces maisons ainsi rénovées fonctionnent en réseau et ont pour but de faire rayonner la culture tchadienne et d'offrir un cadre de divertissement à la population.

¹⁵⁸ Ambassade de France à N'Djaména, *La coopération civile franco-tchadienne : le rayonnement culturel, francophone et scientifique*, [en ligne] <http://www.ambafrance-td.org/spip.php?article288>, consulté le 19 novembre 2012.

Bien que la dimension religieuse soit ici totalement absente, le projet socio-culturel de ces maisons tourne sensiblement autour des mêmes axes que celui des centres culturels religieux. La projection cinématographique n'y constitue qu'un aspect parmi d'autres. C'est la place relative qu'elle occupe ainsi que les formes qu'elle prend que nous avons étudiées à travers l'analyse des documents de communication diffusés par ces structures et des discours de leurs responsables recueillis lors des entretiens qu'ils ont bien voulu nous accorder.

4.3.1 Origine, statut et missions

A sa création, le Centre Culturel Tchadien devait être hébergé dans un important bâtiment prévu et construit à cet usage mais, juste avant son inauguration, il a été affecté en urgence aux besoins de l'administration de l'éducation. C'est dans ce bâtiment qu'est abrité aujourd'hui le rectorat de l'université. Cet épisode n'est pas anecdotique : ce changement d'affectation constitue déjà en soi un signe que l'action culturelle ne figure pas au rang des priorités de l'Etat. Un autre bâtiment situé lui aussi en centre-ville a fonctionné sous diverses appellations : maison de la culture, maison des jeunes, centre culturel tchadien. Ses locaux étaient déjà occupés par les bureaux de la Direction de la jeunesse et des sports. Il ne restait à la disposition des jeunes que la cour du bâtiment dans laquelle ils pratiquaient à l'occasion les arts martiaux et le théâtre. La bibliothèque qui aurait dû être abritée dans ces mêmes locaux était installée ailleurs à cause de leur indisponibilité. Elle était au demeurant très pauvrement dotée, n'était ouverte que le matin et restait donc paradoxalement fermée l'après-midi et le soir, aux heures de liberté des lycéens et étudiants à qui elle était en principe destinée. C'est en 2006, grâce à l'appui financier du Service de la Coopération française et de l'Union Européenne que cette maison fut rénovée et porte aujourd'hui le nom de Baba Moustapha, homme de lettres tchadien.

La Maison de la Culture Baba Moustapha est maintenant un organe public appartenant à l'Etat et placé sous la tutelle du Ministère de la Culture. Elle a pour missions de donner à la culture tchadienne une légitimité dans la vie de la société, d'être un centre de formation et d'autoformation pour les jeunes dans le domaine des nouvelles technologies de l'information et de la communication, de devenir un haut lieu de création artistique et d'offrir un cadre de divertissement à la population n'djaménoise et un échange culturel multiforme aux jeunes¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Entretien réalisé avec M. N. A. le 1^{er} février 2011 par Jean-Pierre Kila Roskem.

4.3.2 Programmation des activités culturelles : la place du cinéma

Au sein de la Maison de la Culture Baba Moustapha, un service d'animation culturelle, de production et de communication organise la programmation des activités culturelles de l'établissement et, singulièrement, celles qui ont trait au cinéma qui nous intéressent ici mais qu'il faut replacer dans le contexte plus global de la politique de la Maison de la Culture Baba Moustapha. Cette politique est fondée sur plusieurs types d'activités culturelles: les conférences-débats, le cinéma, la musique, le théâtre, la danse, les expositions, les contes et les festivals, mais en ce qui nous concerne, nous nous intéresserons plus particulièrement au cinéma.

A la Maison de la Culture Baba Moustapha, les activités cinématographiques ont fonctionné pendant quelques mois après sa réfection puis se sont arrêtées faute de suivi et de qualification du personnel. « *On a commencé exactement en 2009 et puis on a arrêté vers la fin 2010* »¹⁶⁰ nous dit son directeur. Les causes de l'interruption sont emblématiques des dysfonctionnements de l'Etat en tant qu'acteur du secteur culturel : absence de moyens financiers de fonctionnement, des personnels incompetents, sous-payés, absents, qu'on remplace par d'autres qui n'offrent pas plus de garanties :

*« Le personnel de la Maison de la Culture Baba Moustapha ne respectaient pas bien les horaires et les jours de nos projections parce que ce personnel-là n'est pas vraiment qualifié »*¹⁶¹.

L'absence de qualification peut, dans une certaine mesure, constituer un handicap pour une activité de programmation cinématographique, mais ne peut constituer un handicap sérieux quand il s'agit d'un simple respect des horaires ou des jours de projection. Ce phénomène trouve en partie son explication dans le laxisme de l'appareil administratif en général. Au Tchad, certains agents de l'Etat arrivent sur leur lieu de travail quand bon leur semble sans être inquiétés par une sanction quelconque. D'autres aiment leur travail et manifestent une certaine bonne volonté dans son accomplissement. Même s'ils sont incompetents, ils sont au moins ponctuels et assidus. Dans ce cas de figure, c'est l'absence manifeste de conscience professionnelle, d'intérêt pour la culture et, en l'espèce, pour le cinéma qui se dessine à travers ce comportement.

¹⁶⁰ Entretien n°4 réalisé avec M. N. A. le 16 janvier 2012.

¹⁶¹ *Ibid.*

Lorsqu'ils étaient respectés, les horaires de projection étaient soumis aux exigences du public et à des considérations surprenantes pour un lecteur français :

« On a commencé à projeter une fois par semaine, tous les mercredis à partir de 18h00, 18h30 à 19h00 tout au plus. On commençait à 18h30 afin d'accorder une demie heure de prière à ceux qui sont musulmans de venir voir »¹⁶².

Ceci démontre l'influence de facteurs liés à des pratiques religieuses d'une partie du public sur le fonctionnement d'une institution culturelle d'Etat, alors même que la constitution du Tchad proclame la laïcité de ce même Etat¹⁶³.

La direction de la Maison de la Culture n'ayant aucune maîtrise sur son personnel n'en a guère davantage sur le choix des films qu'elle diffuse. En effet, lorsque les projections ont eu lieu, elles ont été faites à partir d'un stock de films (environ 80) qui est le fruit d'une dotation des bailleurs sans que la direction ait eu son mot à dire : « *Le choix au départ, on n'avait pas été associés. Etant directeur je n'avais pas été associé* »¹⁶⁴. Le refus délibéré d'associer le Directeur de la MCBM dans le choix des films s'explique en partie par la politique culturelle occidentale évoquée précédemment dans la mission des Centres Culturels Français et par l'absence d'une culture cinématographique du responsable tchadien¹⁶⁵.

La programmation

Quant à la programmation de la MCBM elle-même, en l'absence d'archives relatives à la période de fonctionnement (avril 2004 à fin décembre 2009), nous fonderons notre analyse sur ce qui reste¹⁶⁶ du fonds cinématographique fourni par la Coopération et l'Union Européenne dans le cadre du projet FSP 2004 - 2009 tel qu'il figure dans le tableau ci-après :

.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Ce phénomène s'observe dans tous les services administratifs. C'est ainsi qu'au Tchad, la journée du vendredi est communément appelée « journée courte » pour la simple raison que les bureaux ferment à 12h00 pour permettre aux musulmans de se rendre à la mosquée pour la prière.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Le Directeur de la Maison de la Culture Baba Moustapha a été formé dans le domaine théâtral.

¹⁶⁶ Il faut préciser que c'est le Directeur de la Maison de la Culture qui l'affirme ; nous n'avons pas pu constater l'existence physique de ce fonds.

Tableau n°6 : Fonds cinématographique de la Maison de la Culture Baba Moustapha

<i>Titre du film</i>	<i>Nom du réalisateur</i>	<i>Pays d'origine</i>
<i>Sisters in law</i>	Kim Longinotto	Cameroun
<i>Quartier Mozart</i>	Jean-Pierre Bekolo	
<i>Trace empreintes de femmes</i>	Katy Lena Ndiaye	Sénégal
<i>Macadam Tribu</i>	José Laplaine	Zaïre/France/Portugal
<i>L'enfant du Bon Dieu (Wendemi)</i>	Pierre Yameogo	Burkina Faso
<i>L'héritage du griot</i>	Dani Kouyaté	
<i>Delwende</i>	Pierre Yaméogo	
<i>Tilai</i>	Idrissa Ouédraogo	
<i>Référence Sembène</i>	Yacouba Traoré	
<i>Mémoire entre deux rives</i>	Frederic Savoye et Wolimité Sié P.	Burkina/France
<i>Soutogui Kouyaté Griot moderne</i>	Mahamat Saleh Haroun	Tchad
<i>Tartina City</i>	Issa Serge Coelo	
<i>Mad pigeon</i>	Julien Vergne	Sénégal/Mauritanie
<i>Ma femme est yere</i>	Julie Roullier, Stéphanie Vauguin, Romain Lobry	France
<i>La petite vendeuse de soleil</i>	Diop Mambéty	Sénégal
<i>Mooladé</i>	Sembène Ousmane	
<i>Guelwaar</i>	Sembène Ousmane	
<i>Le courage des autres</i>	Christian Richard	Burkina Faso
<i>Sango Malo</i>	Bassek Bia Kobhio	Burkina Faso/Cameroun, Royaume Uni
<i>Bébés du monde</i>	Béatrice Fontaine, Claire d'Harcourt, Emmanuelle Nobécourt	France
<i>Njangaan</i>	Mahama Johnson Traoré	Sénégal
<i>Faat-kiné</i>	Sembène Ousmane	
<i>Les rituels de la survie</i>	José Ainouz	France
<i>Mahaleo</i>	César Paes, Raymond Rajaonarivelo	Madagascar
<i>La porte du non retour</i>	Jean Odoutan	Bénin/France
<i>Comment peut-on être français ?</i>	(document INA ?)	
<i>Les années music-hall</i>	Michèle Mira Pons	France
<i>Oumar Gatlato</i>	Merzak Allouache	Algérie
<i>La clé</i>	Guillaume Nicloux	France
<i>Pacification en Algérie</i>	André Gazut	
<i>The take</i>	Brad Furman	Etats-Unis
<i>La voix du Maroc</i>	Izza Génini	France
<i>Tenja</i>	Hassan Legzouli	
<i>Machaho</i>	Belkacem Hadjaj	Algérie/France
<i>Le violon</i>	Francisco Vargas	Mexique
<i>Avoir 20 ans dans les Aurès</i>	René Vautier	France
<i>Silmande</i>	Pierre Yaméogo	Burkina Faso
<i>De Hollywood à Tamanrasset</i>	Mahmoud Zemmouri	Algérie/France
<i>Mémoire d'un saccage</i>	Fernando E. Solanas	France/Suisse/Argentine
<i>La déchirure</i>	Benjamin Stora , Gabriel Le Bomin	France
<i>La bataille d'Alger</i>	Gillo Pontecorvo	Algérie/Italie
<i>Passage ente deux rives</i>	Alejandro Agresti	Etats-Unis
<i>Cuba une odyssée africaine</i>	Jihan El Tahri	France/Royaume Uni
<i>Intervention divine</i>	Elia Suleiman	Palestine
<i>Ecrivains des frontières</i>	Samir Abdallah et Jose Reynes	France
<i>The Dark Crystal</i>	Jim Henson, Frank Oz	Royaume Uni/Etats-Unis

Titre du film	Nom du réalisateur	Pays d'origine
<i>Les mille et une voix</i>	Mahmoud ben Mahmoud	France/Belgique
<i>Inch-Allah Dimanche</i>	Yamina Benguigui	Algérie/France
<i>Fish and chips</i>	Damien O'Donnell	Royaume Uni
<i>Vivre à Tazmamart</i>	Davy Zylberfajn	France
<i>Le Cauchemar de Darwin</i>	Hubert Sauper	France/Belgique
<i>La différence</i>	Robert Mandel	Etats-Unis
<i>Mother India</i>	Mehboob Khan	Inde
<i>Cuba son</i>	Yves Billon	France
<i>Le harem de Mme Ousman</i>	Nadir Moknèche	Algérie/France/Espagne
<i>Mourir deux fois</i>	Yvan Boccara	Maroc/France
<i>L'oiseau d'argile</i>	Tareque Massud	Bangladesh/Pakistan
<i>Le gardien du buffle</i>	Nghiem-Minh-Gnuyen-Vo	France/Belgique/Vietnam
<i>Porco Rosso</i>	Hayao Miyazaki	Japon
<i>Saudade de futuro</i>	César Paes	France/Brésil/Portugal
<i>Wallace et Gromit</i>	Nick Park	Angleterre
<i>L'œil du loup</i>	Hoël Caouissin	France
<i>Les folles années du Twist</i>	Mahamoud Zemmouri	Algérie/France
<i>Le roi et l'oiseau</i>	Paul Grimault	France
<i>Three Amigos</i>	John Landis	Etats-Unis
<i>Macunaima</i>	Joaquim Pedro de Andrade	Brésil
<i>La petite vendeuse de soleil</i>	Djibril Diop Mambety	Sénégal/France/Suisse
<i>Sara : un cadeau spécial</i>	Neili McKee	UNICEF
<i>Sara : la fille d'une lionne</i>	Neili McKee	
<i>Nha Fala</i>	Flora Gomes	Guinée Bissau
<i>Le ballon d'or</i>	Cheik Doukouré	Guinée/France
<i>La planète sauvage</i>	René Laloux	France/Tchécoslovaquie

Il nous a semblé intéressant de commenter très brièvement ce tableau en dépit du fait qu'il ne correspond plus, comme nous l'avons vu plus haut, à une programmation effective. En vérité, il ne nous a même pas été possible de vérifier physiquement ce qui reste de ces supports. L'intérêt est ailleurs : ce fonds témoigne des intentions des donateurs, de la représentation qu'ils se font de ce qu'il est souhaitable de présenter au public tchadien.

Une première appréciation purement quantitative apporte déjà quelques éclaircissements : sur quelque 80 films recensés, 34 sont d'origine totalement ou partiellement africaine (si l'on inclut l'Afrique du Nord). A cela on peut ajouter 13 films, majoritairement français, dont le contexte et la thématique se rapportent à l'Afrique, ce qui constitue donc une solide majorité de films portant un regard autochtone ou étranger sur le continent. Il semble qu'il y ait une volonté claire des donateurs de mettre à la disposition des tchadiens un échantillon assez large d'œuvres filmiques leur permettant de s'approprier leur patrimoine ou la mémoire de leur continent. On remarquera que parmi les films concernant l'Algérie ou le Maroc on trouve des œuvres fortes, sans complaisance pour le pouvoir colonial ou même les régimes qui se sont établis après l'indépendance. Comme pour le fonds de l'IFT, les Etats-Unis brillent par leur absence : seuls 4 films hollywoodiens figurent sur la liste : aucune œuvre majeure parmi elles et surtout aucun des grands réalisateurs américains qui ont marqué l'histoire du cinéma.

Même remarque pour ce qui concerne l'Inde ou l'extrême Orient. C'est donc clairement un axe franco-africain, avec quelques œuvres des jeunes cinémas du tiers-monde qui sous-tend cette donation.

Alors que les projections avaient encore lieu, une demande du Directeur auprès des services de l'Etat d'augmenter ce fonds cinématographique en faisant l'acquisition de films africains a reçu une réponse négative en raison des coûts. La seule démarche possible a été le recours aux diverses ambassades des pays développés pour qu'ils fournissent gratuitement des films « éducatifs » susceptibles d'intéresser le public tchadien. L'absurdité touche à son comble : la Maison de la Culture Baba Moustapha qui avait pour mission de « *donner à la culture tchadienne une légitimité dans la société* » en est réduite à faire la quête pour avoir le droit de diffuser des films dont la fonction même est de promouvoir des cultures étrangères. Qu'elles aient ou non été suivies d'effet, qu'elles soient en partie le fruit d'une posture idéologiquement correcte ou d'une conviction profonde, les revendications du responsable de la Maison de Culture Baba Moustapha sont intéressantes à étudier. On peut les classer en plusieurs catégories :

- La première demande est d'ordre négatif et peut s'assimiler à un droit de veto : il refuse les films « *qui puissent froisser notre culture, notre éducation, notre foi* »¹⁶⁷. Derrière ce rejet, on repère une posture plus globale qui voit dans les films étrangers des vecteurs d'aliénation des populations et, singulièrement, de la jeunesse africaine. Cette appréciation repose ici sur des stéréotypes bien constitués : les films américains sont violents, les films français lents et bavards. A l'inverse, les qualificatifs récurrents qui s'appliquent aux films africains sont « *éducatif* » et « *pacifique* ».
- L'autre argument est celui qui est fréquemment avancé par des africains :

« *Dans ces films-là, chaque africain, tchadien soit-il ou autre se retrouve [...]*
Vous allez trouver votre moi là-dedans »¹⁶⁸.

En même temps, le Directeur fait clairement l'aveu d'une incompatibilité entre cette recherche de films africains et les goûts réels du public :

« *S'il faut que je vous dise la vérité, elle est amère celle-là, triste. Les gens aujourd'hui s'intéressent aux films d'action, les films américains* »¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Entretien n°4 réalisé avec M. N. A. le 16 janvier 2012.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Et il craint même de voir la création cinématographique africaine contaminée par l'omniprésence de l'action et de la violence comme l'est déjà, à ses yeux, le cinéma nigérian.

Les critères d'accessibilité à ce lieu sont de trois ordres : la gratuité, l'abonnement et le paiement à la carte :

« Les entrées à la Maison de la Culture Baba Moustapha sont gratuites sauf lorsqu'il s'agit de la bibliothèque, elles se font sur abonnement (5000 francs pour les expatriés, 3000 francs pour les élèves et étudiants pour l'année sinon l'entrée est gratuite sauf quand on a un spectacle (cinéma, théâtre, musique, danse) tout ça c'est payant. Les gens viennent, ils préfèrent venir payer quand il y a un spectacle. Généralement le paiement se fait à la carte. Il n'y a pas d'adhésion, sauf à la bibliothèque »¹⁷⁰.

Cela signifie que pour les projections cinématographiques, si elles avaient lieu, la Maison de la Culture Baba Moustapha se trouverait en concurrence directe avec le secteur privé puisqu'il n'offre pas la gratuité à un public d'abonnés.

Le public

Les tranches d'âge en ce qui concerne le public de la Maison de Culture Baba Moustapha varient :

« Il y a en qui viennent à partir de 10 ans, 12 ans, 13 ans jusqu'à 20 ans ; là ils viennent massivement. C'est surtout de 15, 16 ans jusqu'à 30 ans qui viennent nombreux. Je dirais même à 80%. Dans la plupart des cas c'est des élèves. J'entends élèves à partir du primaire jusqu'en terminale »¹⁷¹.

Ici, la majeure partie du public a donc 15 à 30 ans. Socialement, ce public jeune se compose majoritairement d'élèves, ce qui justifie l'ancienne appellation « Maison des Jeunes » de ces lieux. L'engouement de ces derniers pour participer aux spectacles l'atteste :

« Quand il y a un spectacle pour jeune, tout est envahi. Il y en a qui montent, qui escaladent le mur pour regarder le spectacle par le haut, par la partie qui surplombe le mur »¹⁷².

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

Cette déclaration montre qu'il existe donc bien un public potentiel, jeune en particulier, qui fréquente la Maison de la Culture Baba Moustapha :

« Il y a des rappeurs qui viennent, des fois c'est leurs amis du lycée comme eux, collégiens comme eux qui viennent et qui animent ou qui sont contactés et qui répondent à leur invitation. Des fois c'est des groupes d'amis se trouvant dans un même lycée qui viennent me voir pour organiser une coproduction »¹⁷³.

Le centre remplit ici pleinement une de ses missions : elle met en relation un public jeune avec des musiciens amateurs issus de leur milieu. Or, pour ce public, la Maison n'a pas réussi à construire une offre cinématographique pour des raisons qu'il faut analyser.

Le rapport aux cinéastes tchadiens

Alors que la Maison de la Culture Baba Moustapha parvient à être un lieu de rencontre et de convivialité pour de jeunes groupes musicaux, une démarche similaire à partir des œuvres de jeunes réalisateurs tchadiens issus du terrain a échoué, peut-être tout simplement parce que le jeune public n'a pas le même appétit pour le cinéma que pour la musique, ou plutôt que le cinéma ne permet pas d'exprimer avec la même facilité des thèmes qui trouvent écho auprès des jeunes :

« On s'était retrouvés à discuter de ce qu'on pourrait présenter comme films tchadiens. On en a discuté. Malgré leur médiocrité, il faudrait qu'on les projette parce que cela encouragerait ces enfants-là à améliorer leurs productions »¹⁷⁴.

Deux faits émergent de cette déclaration. Il s'agit de la « médiocrité » des films tchadiens et de « l'encouragement » de leurs auteurs à travers leur diffusion. Ici, le Directeur de la Maison de Culture Baba Moustapha se situe en tant que promoteur culturel et en particulier promoteur du cinéma tchadien. Son souci est d'accorder un cadre de diffusion aux films tchadiens. Malheureusement les réalisateurs tchadiens ne l'entendent pas de cette oreille. Par conséquent, aucun film tchadien n'a été diffusé dans ces lieux. Le terrain est laissé libre à l'exploitation d'autres films, occidentaux en majorité ou originaires d'autres pays d'Afrique. On le ressent à travers la programmation du festival euro-africain dont nous rendons compte ci-dessous :

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

Tableau n°7 : Films diffusés dans le cadre du festival de cinéma euro-africain

<i>Année</i>	<i>Date</i>	<i>Heure</i>	<i>Titre du film</i>	<i>Réalisateur</i>	<i>Pays</i> ¹⁷⁵
2008	24 mai	19h00	<i>Le Cauchemar de Darwin</i>	Hubert Sauper	France/Belgique
	28 mai		<i>Madame Brouette</i>	Moussa Sene Absa	Sénégal
	30 mai		<i>Tartina City</i>	Issa Serge Coelo	Tchad
	31 mai		<i>Kirikou et la Sorcière</i>	Michel Ocelot	France
	4 juin		<i>Daratt</i>	M. Saleh Haroun	Tchad
	7 juin		<i>Bamako</i>	Abderrahmane S.	Mauritanie
2009	28 mai	19h00	<i>Paris à tout prix</i>	Joséphine Ndagnou	Cameroun
	29 mai		<i>Ezra</i>	Newton I. Aduaka	Nigéria
	30 mai	16h00	<i>Kirikou et les bêtes sauvages</i>	Michel Ocelot	France
	1 juin	19h00	<i>It's a free world</i>	Ken Loach	Angleterre
	2 juin		<i>Hyènes</i>	Djibril Diop M.	Sénégal
	4 juin		<i>Kirikou et les bêtes sauvages</i>	Michel Ocelot	France
	6 juin		<i>Bronx-Barbès</i>	Eliane De Latour	France
2010	24 mai	19h00	<i>Le temps de la kermesse est arrivé</i>	Frédéric Chignac	France
	25 mai		<i>Sexe, gombo et beurre salé</i>	M. Saleh Haroun	Tchad
	26 mai		<i>Welcome</i>	Philippe Lioret	France
	27 mai		<i>Looking for Eric</i>	Ken Loach	Angleterre
2011	18 juin	19h00	- <i>Bisanvil, l'autobus</i> - <i>Ça vibre dans nos têtes</i>	David Constantin Kassim Sanogo	France Mali
	20 juin		<i>White material</i>	Claire Denis	France
	22 juin		<i>Amour, sexe et mobylette</i>	Christian Lelong	France
	26 juin		<i>Notre étrangère</i>	Sarah Bouyain	France/ Burkina
	27 juin		<i>Le docker noir</i>	Sembène Ousmane	Sénégal
	30 juin		<i>Gomorra</i>	Matteo Garrone	Italie
	1 juil		<i>Indochine, sur les traces d'une mère</i>	Idrissou Mora Kpai	Bénin
	2 juil		<i>Un homme qui crie...</i>	M. Saleh Haroun	Tchad

¹⁷⁵ Les films africains figurent en caractères gras

Une institution affaiblie

Nous avons choisi de faire figurer cette information puisqu'il s'agit d'œuvres projetées à la MCBM, mais il faut insister sur le fait que cette programmation ne doit rien à l'initiative de l'établissement. Le représentant de l'institution n'est d'ailleurs pas dupe : sa position est lucide et désabusée. Il a conscience de n'être qu'un prestataire qui fournit un cadre et n'a pas voix au chapitre :

« Ils viennent avec leurs films, ils vous disent nous on a besoin de faire ce festival chez vous ; vous ce que vous leur offrez c'est quoi, c'est le cadre. Le cadre un point un trait »¹⁷⁶.

Il sait que la seule arme dont il dispose, le refus, trouve vite ses limites et s'il en usait trop souvent, cela aboutirait à ce que le festival se déroule hors de la Maison de la Culture Baba Moustapha. Il ne s'en sert en définitive que pour rejeter certains films, non à partir de considérations esthétiques mais en se fondant sur des critères moraux ou culturels. Ceci est d'autant plus vrai que ses interlocuteurs à l'ambassade de France ne se privent pas pour lui faire remarquer que le soutien de son propre ministère lui fait défaut :

« Ils vous disent clairement : écoutez ! Cette maison de la culture, même le ministère de la culture n'en veut pas, pourquoi nous on se dépense là-dedans ; ce n'est pas la peine »¹⁷⁷.

La conclusion tient en une phrase :

« Vous sentez que vous n'êtes pas le maître, vous n'êtes pas le capitaine de votre bateau, c'est d'autres qui le pilotent »¹⁷⁸.

Au total, on découvre un directeur de structure culturelle qui affiche une bonne volonté un peu pathétique :

*« On va commencer **maintenant** sérieusement à faire ce qu'on n'a pas fait depuis 4 ans, à collecter des adresses, à réorganiser des séances de cinéma, à projeter des films africains »¹⁷⁹.*

¹⁷⁶ Ibid

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid. C'est nous qui soulignons

Alors qu'en réalité il sait bien qu'il n'en fera rien puisqu'il n'a pas le soutien de son organisme de tutelle qui éprouve lui-même des difficultés financières ; il sait aussi qu'il est traité avec un égal mépris par ses partenaires institutionnels et par les « cinéastes tchadiens » qu'il tente de réunir pour mettre sur pied un improbable festival. Mais devant un fonctionnaire du Ministère de la Culture¹⁸⁰, il faut bien faire bonne figure.

Entre les Centres religieux mus par leur foi et les établissements du secteur privé mus par le profit, l'Etat ne trouve pas sa place. Cependant, une remarque très intéressante concerne l'analyse institutionnelle faite par le Directeur de la MCBM : il est conscient que l'ouverture du Normandie, sorte de vitrine cinématographique pilotée par l'Etat lui retire la seule légitimité qu'il pouvait espérer dans ce domaine.

Dans le cadre de la mise en réseau avec les autres maisons de la culture de province, la MCBM éditait, grâce à l'appui de la Coopération et de l'Union Européenne, des brochures qui prenaient en compte les programmes d'activités des maisons de la culture de Moundou, Sarh et Abéché. Mais dans la pratique, seules les activités de la maison de culture de Moundou y figuraient, et d'une manière très sommaire¹⁸¹. Ceci est une première entorse au fonctionnement de ce réseau et, comme nous le verrons un peu plus loin, elle en signale symboliquement les faiblesses et les limites. On peut dire en effet qu'à Sarh et Abéché les Directeurs n'établissent pas à proprement parler un programme d'activités. Ces activités sont, pour dire vrai, limitées et ces maisons n'ont jamais acquis la dynamique culturelle nécessaire pour mettre en place une véritable programmation au sens stratégique et organisationnel qu'on peut donner à ce terme. Quant à la publication de ces brochures, une fois la subvention de l'Union Européenne arrivée à terme, elle a tout simplement cessé. Aujourd'hui, un essai d'envoi des programmes par mail est envisagé par le directeur de la MCBM :

« Mailing ça veut dire qu'il faut recueillir les adresses, beaucoup d'adresses soit du côté des diplomates, des ambassades, des entreprises, en tout cas toutes les couches sociales, trouver beaucoup d'adresses mails et puis commencer par envoyer, dispatcher ce programme-là par voie de mail. Mais à vrai dire, on ne l'a pas fait de manière effective »¹⁸².

¹⁸⁰ Il faut noter que notre arrivée à la tête de la Direction du Cinéma au Ministère de la Culture a peut-être biaisé un peu les réponses à nos questions lors de l'entretien.

¹⁸¹ En l'absence d'archives, nous ne pouvons analyser de manière exhaustive le contenu de cette publication.

¹⁸² Entretien n°4 réalisé avec M. N. A. le 16 janvier 2012.

Ceci montre de manière un peu pathétique l'écart entre un outil de communication et la situation réelle de sa cible : recueillir les adresses des entreprises et des ambassades alors qu'on vise un public jeune majoritairement privé de connexion internet voire d'alimentation électrique stable a quelque chose de surréaliste. Cette manière de faire prouve à suffisance l'absence d'une véritable politique de communication. La cible n'étant pas bien déterminée, même si cette politique de communication est mise en application, elle sera vouée à l'échec. A ce titre, l'on s'interroge sur la manière dont une politique cinématographique peut être menée avec succès dans de telles circonstances ! D'ailleurs la politique de programmation décrite par le Directeur semble l'affirmer :

« Dans la programmation mensuelle ou bimensuelle, on a toujours programmé les 4 activités que sont la musique, la danse, le théâtre et le conte. Mais la musique revient dans la semaine avec des play-backs que les jeunes organisent souvent. Dans la semaine, on peut avoir 2 à 3 play-backs. En plus quand c'est eux qui organisent, cela nous arrange parce que ça fait entrer des recettes. Nous optons de plus en plus pour des co-organisations de spectacles parce que les coûts sont réduits »¹⁸³.

Il ressort de cette déclaration que la politique de programmation de la MCBM n'est exécutée qu'à moitié. Sur huit activités énumérées précédemment, seules 4 activités ont une existence effective. Parmi elles la musique occupe une place privilégiée. Il n'est jamais fait mention du cinéma. Cette situation s'explique en partie par des motifs économiques : en effet, à l'inverse des concerts, les projections cinématographiques ne rapportent pas à proprement parler de recettes à l'établissement puisque l'engouement du public n'est pas le même que quand il s'agit de la musique ; or la maison est à la recherche de rentrées financières pour lui permettre de couvrir ses charges *« l'Etat est censé accorder une subvention annuelle à la MCBM, mais depuis 2007 à aujourd'hui, aucun fonds n'est mis à notre disposition »¹⁸⁴.*

On touche ici aux limites de l'action de l'Etat dans le domaine culturel. Le statut de semi-autonomie financière de la MCBM porte en germe ses contradictions actuelles. Alors que cet établissement avait pour vocation affirmée d'ouvrir à la jeunesse un espace de culture, notamment dans le champ cinématographique, on voit que le projet n'a que très partiellement survécu au désengagement financier de la France et de l'Europe dont la participation était pourtant clairement limitée d'entrée de jeu au seul investissement immobilier et technique et à une dotation initiale.

¹⁸³ Entretien réalisé avec M. N. A. le 1^{er} février 2011 par Jean-Pierre Kila Roskem.

¹⁸⁴ *Ibid.*

A cet égard, nos observations sur le terrain nous ont permis de conclure que ce sont surtout le Mcafé et le MCyber qui génèrent le public de la MCBM dans la journée, ce que confirme le responsable de l'établissement :

« La possibilité de faire Internet fait qu'il n'y a pas seulement que les jeunes qui viennent. Il y aussi des adultes et autres grandes personnalités qui viennent se connecter. [...]. Homme d'affaires, étudiants, élèves et universitaires se retrouvent pour discuter, se faire voir et écouter »¹⁸⁵.

L'impression qui se dégage de ce tableau est celle d'un établissement qui offre des structures d'accueil pour la jeunesse et, plus marginalement, pour l'ensemble de la population. Elle met à disposition des locaux, une infrastructure, des outils, mais a en partie abandonné sa fonction d'initiateur ou de force de proposition en matière d'offre culturelle.

4.3.3 Le réseau des provinces

En province, les maisons de la culture de Moundou, Sarh et Abéché ont acquis, grâce aux mêmes financements que Baba Moustapha, un équipement nécessaire pour des projections cinématographiques. Faute d'entretien, ces équipements n'ont pas vraiment servi conformément aux prévisions alors que l'objectif était bien de constituer un maillage des principales villes du pays à partir d'une infrastructure technique dans chaque pôle, la MCBM de N'Djaména jouant le rôle de tête de réseau. Dans cette perspective, le fonds de la vidéothèque de la MCBM devait alimenter les établissements satellites. Cependant, dans la pratique, la situation est bien différente. A Sarh et Moundou il n'existe plus aucun équipement de projection opérationnel de l'aveu des directeurs eux-mêmes. Par conséquent, aucune activité cinématographique n'est possible :

« En ce moment je ne peux pas parler de cinéma. Parce que quand je suis arrivée, je n'ai rien trouvé. Ni un CD, rien du tout. Alors c'est maintenant que je suis en train de revoir avec mon collègue de Baba Moustapha, comment on peut faire pour pouvoir avoir des CD, des films pour commencer à relancer le cinéma au niveau de la maison de culture »¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Entretien réalisé avec Mahamat Nour Ali, Directeur de la Maison de la Culture Baba Moustapha par Jean-Pierre Kila-Roskem le 1^{er} février 2011. Pour comprendre cet engouement pour les activités liées à l'informatique, il faut se replacer dans le contexte tchadien : peu de connexions internet privées, coût élevé du matériel. C'est pourquoi, en dépit d'un coût élevé de connexion (3 500 FCFA pour 5 heures de connexion, 800 FCFA pour une heure et 500 FCFA pour 30 minutes), un public nombreux fréquente l'établissement pour envoyer des mails, faire des recherches en ligne, apprendre à se servir de l'outil informatique. Les jeunes, en particulier, y viennent pour chatter.

¹⁸⁶ Entretien n°5 réalisé avec M. V. le 21 avril 2010.

Pourtant à en croire la directrice l'Union Européenne aurait donné tous les appareils nécessaires à l'établissement après sa réfection, mais à son arrivée elle a « *trouvé une maison complètement vide...* »¹⁸⁷. Elle « *a été presque pillée* »¹⁸⁸. Moyennant quoi, les activités de la maison se résument à la mise en location de son espace pour les productions théâtrales et musicales :

*« Quand il y a un musicien qui veut se produire, il vient ou si c'est une troupe théâtrale nous leur accordons la maison pour leur production, sinon à part ça je ne peux rien faire d'autre parce que je n'ai ni caméra, ni film, je ne peux rien faire d'autre à part ouvrir ma salle de spectacle quand un jeune vient chanter. Un concert est facturé à 20 000 francs, si je fais plus je n'aurai pas de clients. Je n'ai pas de salle de lecture, alors je me plains. C'est ce que je dis d'ailleurs. Une maison de culture sans bibliothèque... »*¹⁸⁹.

Lorsque nous nous sommes rendu dans les locaux de cette maison le 15 avril 2010, nous avons été frappé par la morosité de l'atmosphère alors qu'au Tchad ce mois est considéré comme une période de grande animation. La seule activité qu'on pouvait y constater était celle du CALF¹⁹⁰. A la direction de la Maison de Culture, un seul agent était présent pour nous accueillir dans un lieu visiblement en sommeil. Nous y sommes encore retournés en avril 2012 mais rien n'avait bougé dans le domaine cinématographique et on ne voit guère comment il pourrait en être autrement.

Quant à l'ancien centre culturel de Moundou devenu Maison de la Culture le 22 janvier 1991 et rebaptisé Maison de la Culture Maoundoé Naïndouba le 10 Juillet 2008, ses principales activités consistent en une organisation de conférences-débats, une formation d'opérateurs de saisie informatique, une mise en location de sa salle des spectacles pour la production des artistes et de son équipement de sonorisation pour l'organisation des cérémonies privées. Quelques activités cinématographiques ont été organisées peu de temps après sa rénovation avant d'être interrompues suite à la panne du vidéoprojecteur. Depuis lors, aucune activité cinématographique n'est possible comme nous le souligne son directeur :

« Pour le cinéma nous organisons de temps en temps des projections. Avec le festival du cinéma euro-africain nous avons des films et là les gens viennent souvent et puis nous avons aussi des films pour enfants mais nous avons un

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Centre d'Apprentissage de la Langue Française

problème au niveau de la grande salle des spectacles, surtout le projecteur ne tient pas. Raison pour laquelle nous n'avons pas maintenant programmé les films. On attend d'abord à réparer le projecteur avant de relancer ces activités mais sinon avant nous avons vraiment fait une programmation de films pour enfants et puis avec le festival nous avons des films qu'on projette de temps en temps au niveau de la grande salle des spectacles »¹⁹¹.

On comprend mieux cette situation lorsqu'on sait que depuis 2007 aucune subvention n'a été accordée par l'Etat à ces maisons de la culture qui affectent donc la grande partie de leurs recettes, sinon la totalité, à l'entretien du bâtiment et à la prise en charge de leur personnel contractuel. En avril 2012, lorsque nous y sommes retournés, nous avons constaté que le vidéoprojecteur n'était toujours pas réparé. Il reste donc techniquement impossible d'organiser la moindre projection cinématographique dans ces lieux.

Ce constat illustre sans doute les limites d'une politique de décentralisation culturelle dans un Etat encore mal préparé à ce genre d'initiative. Vouloir plaquer un tel modèle exogène sur une société qui n'est pas en mesure de le mettre en œuvre ne pouvait qu'aboutir à un échec, en particulier si une composante technique et organisationnelle était indispensable à la réussite.

4.3.4 La place effective du cinéma dans ce qu'il reste du réseau

Cette appréciation globale étant posée, nous pouvons examiner maintenant ce qui subsiste dans le domaine qui nous intéresse, celui de la diffusion d'œuvres cinématographiques en rappelant d'emblée le cadre technique dans lequel se déroulent ces projections.

A N'Djaména, la Maison de la Culture Baba Moustapha dispose d'une salle polyvalente équipée d'un grand écran et d'un vidéoprojecteur relié à un lecteur de DVD. Le programme de diffusion des films dans cette salle comportait deux volets distincts :

- Le premier concerne les films diffusés dans le cadre du festival de cinéma euro-africain. Nous rappelons que, dans ce domaine, la MCBM se limite à un rôle de prestataire de service et accueille dans ses locaux une partie des projections d'un festival dont la conception artistique lui échappe.

¹⁹¹ Entretien n°6 réalisé avec M. E. le 19 avril 2010.

- L'autre volet concerne le programme de projection propre de la maison mère de N'Djaména à partir de la dotation de DVD analysée plus haut. Ce programme a cessé d'exister à cause de l'incurie de l'équipe de direction et de l'absence de volonté politique du ministère de tutelle.

- En vérité, nous sommes ici en face d'une activité voulue et maintenue « sous perfusion » par la France et l'U.E pour faire pendant à l'IFT en construisant de toutes pièces une structure vitrine de l'identité tchadienne. Le but poursuivi était de permettre aux tchadiens de découvrir leur patrimoine cinématographique et, plus largement, le patrimoine cinématographique d'Afrique et des pays en développement. Au-delà des problèmes conjoncturels, des aspects purement matériels et organisationnels liés à la gestion des biens culturels publics que nous avons soulignés, on peut se demander si les causes de l'échec relatif de cette démarche ne sont pas à chercher ailleurs. Ce projet correspondait-il au désir réel des autorités locales ? On peut en douter. Dans le domaine du cinéma en particulier, pour poser les bases d'une culture cinématographique dans un pays qui en est largement dépourvu, il aurait fallu une volonté politique forte. Elle a manifestement fait défaut. A cet égard, et nous dépassons sans doute ici le cadre de notre propos, le destin de la maison de la culture Baba Moustapha reflète sans doute la difficulté d'introduire l'idée même de politique culturelle au Tchad.

De tout ce qui précède, la leçon à tirer concerne la responsabilité de l'Etat et l'intérêt qu'il accorde à la gestion des biens culturels publics. Ce problème se pose dans d'une manière générale en Afrique et déborde le seul champ culturel. Cette situation interpelle les responsables à différents niveaux et seule une prise de conscience et un net changement de cap permettraient de donner à la culture une chance de se développer.

La puissance publique est aussi partie prenante dans la diffusion de la culture et, plus spécifiquement, du cinéma à travers un autre canal, celui de la télévision. Il nous appartient maintenant d'apprécier la manière dont cette mission est mise en œuvre, en particulier à partir de la télévision nationale.

Chapitre 5

La télévision, vecteur d'une culture cinématographique au Tchad ?

En Afrique et au Tchad en particulier, le petit écran a un usage multiple : il sert non seulement à recevoir les émissions diffusés par les chaînes de télévision mais aussi à regarder d'autres programmes (films, clips vidéo, etc.) proposés sur un support VHS ou DVD grâce à un lecteur approprié sans avoir besoin d'un abonnement à une chaîne quelconque. Sur le continent africain, le taux d'équipement des ménages en postes de télévision varie d'un pays à l'autre suivant le niveau socioéconomique du pays ou des populations. Pour connaître ces taux d'équipement des ménages, il serait nécessaire d'avoir à sa disposition les chiffres tirés de statistiques récentes. Or, il s'avère qu'aucune étude récente n'a été faite dans ce domaine ou que les chiffres existants ne reflètent pas la réalité actuelle, au moins pour ce qui concerne les pays les moins avancés.

« En l'absence de statistique officielle l'on peut affirmer sans ambages que les pays d'Afrique subsaharienne détiennent le ratio le plus bas au monde en termes d'équipement de ménages en postes téléviseurs. En effet moins de 30% de ménages en Afrique sont équipés de postes téléviseurs. La télévision demeure largement un phénomène urbain et plus de 70% des ménages en zones urbaines disposent d'au moins d'un poste téléviseur. En revanche, en milieu rural la télévision sert essentiellement au divertissement ; les populations rurales majoritairement analphabètes s'intéressent peu aux nouvelles télévisées et autres émissions à contenu intellectuel ou interactif. Acquérir un poste téléviseur est un luxe pour beaucoup et est parfois assimilé à une réussite sociale. Les coûts d'achat de postes téléviseurs quoiqu'ayant considérablement baissé ces dernières années restent encore inaccessibles à une tranche importante des populations rurales »¹⁹².

Il est sans doute vrai que les pays d'Afrique subsaharienne détiennent le ratio le plus bas au monde en termes d'équipement de ménages en postes téléviseurs. Toutefois, même sans l'aide de statistiques, on peut également affirmer que le taux d'équipement de ménages en postes de

¹⁹² Zanh (Ernest), *Marché de la télévision en Afrique subsaharienne*, 4 octobre 2011, [en ligne] <http://globaltechnologies.centerblog.net/3-marche-de-la-television-en-afrique-subsa-harienne>, consulté le 10 octobre 2012.

télévision est élevé dans certaines capitales africaines, mais en ce qui concerne les zones rurales, il est vrai que l'absence d'énergie électrique constitue la principale cause d'un faible taux d'équipement. Pour nous rendre compte de la réalité, nous nous sommes servis à titre d'exemple de quelques estimations faites au cours des années 1988 à 1990. Seul le Tchad constitue un cas à part dans ce tableau puisque nous nous sommes servis des sources différentes.

Tableau n°8 : Exemple d'équipement des ménages en poste de télévision

Pays	Année de lancement de la télévision	Nombre de foyers équipés d'un téléviseur	Année d'estimation
Guinée	14 mai 1977	57,2%	1988
Cameroun	25 décembre 1985	56%	1989
Côte d'Ivoire	07 août 1963	82,6%	1990
Tchad	10 décembre 1987	2 pour mille	2002

Source : Dioh (Tidiane), *Histoire de la télévision en Afrique noire francophone*.

De manière empirique, nous nous rendons compte aujourd'hui qu'au Tchad, le taux de ménages équipés de poste téléviseur est bien supérieur à ce chiffre mais ne disposant pas de chiffres récents, nous citons ceux de Tidiane Dioh, même s'ils ne reflètent plus la réalité. En effet, selon nos observations, il ressort que, pour la ville de N'Djaména, plus de la moitié des ménages disposent aujourd'hui d'un poste de télévision. Deux éléments expliquent la disparité considérable avec les chiffres cités par Tidiane Dioh : d'une part, son évaluation date de 2002, d'autre part, ils recouvrent la totalité du pays et non la capitale.

Il faut aussi savoir que pour beaucoup de citoyens tchadiens la possession d'un téléviseur n'est pas nécessairement liée à la réception de programmes d'information télédiffusés. Ces personnes font uniquement usage de leur poste pour regarder des programmes de divertissement, souvent sur des supports physiques (VHS, VCD, DVD) comme nous l'avons dit plus haut. Pour ces derniers, la programmation des chaînes d'information ne compte pas. Ce type d'usage constituerait un sujet d'enquête intéressant à mener, surtout dans la mesure où ces pratiques concernent le cinéma ; malheureusement, nous ne disposons ni du temps ni des moyens nécessaires pour la conduire. En outre, il s'agit là de pratiques individuelles qui échappent à notre champ de recherches.

Au Tchad, l'offre de télévision recouvre trois réalités distinctes : la chaîne de télévision nationale¹⁹³, le bouquet satellitaire de Canal Horizons et la chaîne satellitaire Al Jazeera. Nous allons tenter dans les pages qui suivent de comprendre quelle place elles occupent dans la vie des tchadiens et en quoi ces chaînes peuvent nous intéresser sur le plan culturel et surtout cinématographique.

5.1 Télé Tchad

Comme c'est le cas dans les autres pays d'Afrique noire francophone, la télévision tchadienne est née dans l'improvisation la plus totale, sans programmes en stock ni personnel, sans budget, bref, sans rien. A sa création en 1987, la télévision tchadienne disposait d'un budget de 100 millions FCFA soit environ le 70^{ème} de celui de sa voisine la CRTV, ce qui est dérisoire lorsqu'on sait ce que représentent les charges d'une chaîne de télévision et une activité de production normale. Aujourd'hui, avec sa montée sur satellite, elle a vu son budget passer à 1 162 100 000 FCFA en 2011 puis réduit à 968 500 000 FCFA en 2012. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène.

Dans un premier temps, les autorités du pays qui croyaient au pouvoir de la télévision l'ont non seulement fait monter sur satellite mais ont mis des moyens financiers supplémentaires à sa disposition afin de lui permettre de produire des programmes qui devaient contribuer à l'amélioration de l'image du pays longtemps meurtri par des conflits armés. Malheureusement, c'est le contraire qui se produit : la télévision tchadienne brille par sa médiocrité. Ce phénomène a conduit, contre toute attente, les hautes plus autorités du pays à réagir vivement comme nous l'a rapporté le directeur du cinéma Normandie au cours d'un entretien :

« La télévision tchadienne c'est la télévision la plus nulle et idiote que j'ai jamais vue. C'est calqué sur le cliché des bolcheviques, sur le culte de la personnalité du Président. Pour eux, le seul spectateur de la télévision c'est le Président de la République. Ils ne font que nuire à l'image du président lui-même qui s'est fâché récemment et leur a demandé d'arrêter leur louange, leur griotisme en le montrant sur des clips de musique avec son armée et ses tenues, ses chars. C'est lui-même qui leur a dit ça. Qu'est-ce qui se passe, il se trouve qu'ils n'ont aucune production pour occuper un peu l'espace audiovisuel. Or

¹⁹³ Bien qu'il existe deux autres chaînes embryonnaires privées, elles ne couvrent pas toute la ville de N'Djaména et sont d'un moindre intérêt pour notre travail.

la télé fait office de catalyseur de toutes les prestations étrangères. La télévision tchadienne aujourd'hui est au service des institutions. Dans tout ce qu'on dit et montre à la télévision tchadienne, il y a toujours l'institution de l'Etat derrière. La Télé Tchad ne parle pas aux publics, à la population qui est la première concernée. Comme à la télé ils ne savent pas qu'ils ont un public, ils ne produisent rien. Pourtant ils ont de l'argent pour produire. Ils ont 400 millions à peu près par an »¹⁹⁴.

Il ressort de cette déclaration que la télévision tchadienne, malgré sa mise sur satellite, est restée fidèle à sa mission première qui est celle d'être au service des institutions de l'Etat, celles qui ont motivé sa création et sa montée sur satellite. Malgré le temps et les progrès faits par les autorités tchadiennes pour ramener la paix dans le pays, la télévision tchadienne est restée à l'ère de la guerre et du panégyrique national. Aujourd'hui encore, même si ces images militaires ont disparu des écrans de Télé Tchad, son objectif reste la valorisation des cultures tchadiennes comme le souligne Doubaye Kleoutouin, directeur général de l'ONRTV dans sa note de présentation de l'Office :

« Face à la concurrence des télévisions étrangères qui malheureusement donnent tout à consommer parce que facilement accessibles, la Télé Tchad a opté pour la production locale, les programmes étrangers étant diffusés accessoirement. L'objectif de cette politique est bien évidemment la valorisation de nos cultures mais aussi faire de la télé un creuset de l'unité nationale »¹⁹⁵.

Malheureusement, de l'aveu même de certains téléspectateurs tchadiens, cette manière de vouloir faire de la télévision tchadienne un outil de valorisation des cultures du terroir est peu appréciée. Ceux-ci s'attendent à un programme riche et varié comme c'est le cas sur d'autres chaînes étrangères. Voici, parmi tant d'autres, quelques appréciations peu flatteuses des tchadiens de la diaspora, rapportées par le site zoomtchad.com sur la télévision tchadienne en rapport avec sa montée sur satellite :

*« Dotée d'un **budget de 4 milliards de FCFA**, la télévision tchadienne est un abîme de carences de toutes sortes »¹⁹⁶.*

¹⁹⁴ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

¹⁹⁵ Kleoutouin (Doubaye), *Note de présentation de l'ONRTV*, [en ligne] <http://www.onrtv.td/fr/?br=105&p=2030>, consulté le 6 septembre 2012.

¹⁹⁶ Anonyme, *Zoom sur la télévision tchadienne*, 11 mars 2010, [en ligne], http://www.zoomtchad.com/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=5&id=48:zoom-sur-la-television-tchadienne, consulté le 4 août 2012.

« [...] le reste du temps, les paysages du Tchad et le folklore font office de programmes pour boucher les trous, quelques sketches mille et une fois rediffusés vous découragent complètement »¹⁹⁷.

Une chose ressort de ces deux déclarations : la pauvreté des programmes que diffuse Télé Tchad. Pour le premier spectateur, l'investissement accordé à Télé Tchad n'est pas justifié par ses prestations. Ceci légitime la réduction de son budget comme nous l'avons évoqué précédemment. Pour le second spectateur, Télé Tchad ne dispose d'aucun programme à l'exception des émissions folkloriques. Ceci illustre un des objectifs recherchés par les responsables de Télé Tchad, à savoir la valorisation des cultures du terroir comme l'a évoqué le DG dans sa déclaration précédente. Cependant, cette absence de variété des programmes éloigne les spectateurs de Télé Tchad.

Le second grief concerne l'absence de production. On se trouve ici face à une situation pour le moins paradoxale : la télévision tchadienne produit très peu de programmes et les quelques productions locales qu'elle met en œuvre ne nécessitent pas de gros moyens ; elle n'a donc pas été en mesure de consommer entièrement le budget qui lui a été alloué en 2011. C'est à ce titre que les services des finances ont été amenés à revoir en baisse son budget pour l'année en cours.

La situation n'est guère plus brillante en ce qui concerne l'achat de programmes. Sur une prévision de 140 000 000 F CFA pour l'achat des films et de programmes en 2011, il est prévu 90 000 000 FCFA cette année. Ce phénomène peut s'expliquer dans un premier temps par l'absence ou du moins le peu d'intérêt qu'accordent les personnes en charge de la télévision tchadienne à la programmation des films, ce que révèle la grille de programmation de la chaîne¹⁹⁸. Ceci est peut-être dû à l'absence d'une culture cinématographique parmi la population tchadienne, phénomène dont la source est sans doute à chercher dans l'absence d'une culture cinématographique des dirigeants de Télé Tchad eux-mêmes, là où on attendait un volontarisme plus affirmé.

Cette situation conduit à la création d'un cercle vicieux : les dirigeants de Télé Tchad, sachant que la chaîne est peu regardée par les tchadiens, répugnent à engager des dépenses pour l'achat de programmes qui coûtent cher et ne recueilleront qu'une faible audience. Il faudrait pour rompre ce cercle une politique volontariste de la direction des programmes visant à

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Voir annexe II, document 3.

reconquérir une audience par des programmes attractifs, notamment des fictions cinématographiques. Encore faudrait-il que la direction soit persuadée du bien fondé de cette démarche.

Avant d'évoquer le programme de diffusion d'œuvres cinématographiques à la télévision tchadienne et afin d'éclairer le lecteur, nous voulons, à la lumière de la déclaration de Tidiane Dioh ci-dessous, faire un bref rappel sur l'historique de la création de ce média et sur les priorités qui lui ont été dictées par les régimes successifs.

« Raconter un demi-siècle d'histoire de la télévision en Afrique noire francophone équivaut à décrire une histoire politique qui se déroule comme un roman, avec son rythme propre, ses temps d'arrêt, ses accélérations, ses intrigues et ses auteurs. C'est pourquoi, si les faits importent beaucoup, ce qui l'est encore plus, c'est le contexte dans lequel se déroulent les événements... L'histoire du petit écran, captivante et vertigineuse à tout point de vue, est ici, plus que partout ailleurs, intimement liée à la trajectoire économique, politique et sociale de ces nations. »¹⁹⁹.

Au Tchad, la communication audiovisuelle a une existence très récente. Avant Télé Tchad, le premier équipement audiovisuel (poste téléviseur + magnétoscope) utilisé par les populations tchadiennes était destiné à un usage domestique grâce au VHS. On le retrouvait dans les années 80 dans certains ménages aisés pour la diffusion des films et de clips vidéo²⁰⁰.

Tout se passe alors comme si, au moment où allait s'amorcer la fermeture progressive des salles de cinéma traditionnelles, on voyait surgir, de façon beaucoup plus progressive encore, des équipements audiovisuels de visualisation de films, sans que la diffusion des chaînes hertziennes apparaisse alors comme un acteur important dans cette évolution culturelle et technologique.

Suite à la création de Cameroon Radio Television (CRTV) en décembre 1985, les tchadiens de la capitale, ou du moins ceux qui possédaient les équipements nécessaires, pouvaient par curiosité, grâce à l'installation d'une simple antenne sur le toit de leur maison, recevoir la CRTV chez eux. Comme toutes les chaînes nationales africaines, les programmes de la CRTV

¹⁹⁹ Dioh (Tidiane), *Cinquante ans de télévision en Afrique francophone*, 17 février 2010, modifié le 02 mars 2010, [en ligne] <http://www.rfi.fr/contenu/20100217-cinquante-ans-television-afrique-francophone>, consulté le 24 juillet 2012.

²⁰⁰ C'est bien cette pratique qui a été à l'origine de la création des vidéo-clubs comme nous le verrons au chapitre suivant.

à l'époque étaient essentiellement basés sur les actualités officielles nationales et la culture camerounaise, particulièrement la musique camerounaise, le makossa. Compte tenu de sa proximité avec le Tchad, la CRTV était à l'époque la toute première chaîne de télévision étrangère reçue par les tchadiens. C'est pour mettre un terme à cette situation que les autorités tchadiennes de l'époque ont décidé, contre toute attente, de la création d'une télévision nationale²⁰¹. Cette création avait pour ambition de compléter ou de remplacer la vidéo qui était la seule possibilité d'évasion et de loisir pour les ménages tchadiens. Bien que souhaitée par les tchadiens, la télévision n'avait pas envisagée dans l'immédiat par les autorités du pays eu égard à son coût et aux difficultés économiques.

L'idée de créer la télévision tchadienne est arrivée d'une manière très anecdotique. Lors d'une inauguration d'un service de télécommunication qui venait d'être mis en fonction, le Directeur Général de l'institution à l'époque, M. Khalil Dabzac, technicien de formation et quelques dignitaires militaires du régime s'entretenaient en aparté. Au cours de ces conversations et en réponse à la question de savoir pourquoi il n'y avait pas de télévision au Tchad, le DG s'était engagé à relever le défi d'installer une antenne de diffusion de télévision. Dans sa déclaration au cours du journal de 20 heures 30 ce 10 décembre 1987, il répondit en ces termes : *« vous les militaires, vous avez relevé le défi de l'intégrité territoriale du Tchad, nous les techniciens, nous relèverons le défi d'installer une antenne de télévision pour les citoyens... »*²⁰². C'est donc à partir de cet échange banal que l'idée d'une télévision a pris corps pour satisfaire le besoin de visibilité du régime d'Hissein Habré en guerre à l'époque contre la Libye. Cette création avait pour principal objectif de galvaniser les troupes, grâce à la diffusion télévisée des sorties du chef de l'Etat et des victoires remportées dans les batailles mais surtout d'obtenir l'adhésion totale de la population tchadienne dans son ensemble à la politique du pouvoir²⁰³ et de la faire participer aux efforts de guerre instaurés à l'époque. La première diffusion qui ne couvrait que la ville de N'Djaména et ses alentours, avait été réalisée l'année même où le Tchad accueillait plusieurs rencontres sous-régionales²⁰⁴. On voit bien que, dès sa naissance, Télé-Tchad a été voulue par l'Etat comme instrument politique,

²⁰¹ Au Cameroun, l'idée de création d'une télévision nationale est évoquée depuis 1962, mais le Président Ahmadou Ahidjo a trouvé qu'il était nécessaire d'évaluer, au préalable, les possibilités d'utilisation du petit écran à des fins de développement et c'est ce qui a conduit à des études qui ont retardé sa création jusqu'en 1985.

²⁰² Propos recueillis lors d'un entretien privé avec Brahim Adamou, journaliste à Télé Tchad.

²⁰³ Représenté par l'UNIR (Union Nationale pour l'Indépendance et la Révolution)

²⁰⁴ Autorité du Bassin du Niger (ABN), Commission du Bassin du Lac-Tchad (CBLT), Comité Inter-Etats de Lutte contre la Sécheresse au Sahel (CILSS), actuel Comité des Etats du Sahel, et l'Union Douanière des Etats de l'Afrique Centrale (UDEAC), actuel Comité Economique et Monétaire de l'Afrique Centrale.

tant vis-à-vis de la population tchadienne elle-même que vis-à-vis de ses voisins et non comme le vecteur d'une politique culturelle où le mécénat, notamment africain, aurait pu avoir sa place. Nous verrons dans les pages qui suivent ce qui subsiste des conditions de cette création et en quoi elles déterminent encore la ligne éditoriale de la chaîne et sa grille des programmes. Cette première diffusion artisanale était reçue d'une manière très fruste par les postes téléviseurs. L'image reçue était aphone. Il fallait adjoindre un poste récepteur radio en modulation de fréquence au poste téléviseur pour recevoir les signaux sonores accompagnant les images. La diffusion se faisait à partir des installations du service des Postes et Télécommunication. Les équipements de production, très rudimentaires, étaient logés dans un bâtiment cédé par la voirie de N'Djaména. Le personnel était réquisitionné du service de la presse filmée et de la radiodiffusion nationale.

5.1.1 Equipements

Selon des informations que nous avons recueillies auprès d'un agent de Télé Tchad, à sa création, la télévision avait démarré avec du matériel VHS à usage domestique. Par la suite, elle s'est dotée de matériel analogique U-matic puis d'équipements numériques. Pour la prise de vue, elle faisait usage du Digital Vidéo Camcorder (DVCAM) et du Digital Vidéo Camcorder Professional (DVC PRO). Le montage non linéaire se faisait sur deux types de bancs de montage virtuels : la Casablanca et le VM STUDIO. Ces matériels étaient peu onéreux mais très fragiles. Plus grave encore, il n'existait pas de personnel de maintenance qualifié. La plupart de ces équipements ont été acquis grâce aux crédits des conventions de financement, plusieurs fois renouvelées entre le Tchad et la France. C'est ainsi que la télévision tchadienne a fait l'acquisition de son studio de diffusion et d'un bus de reportage avec des postes de montage non linéaires. Ce n'est que très progressivement que l'Etat est intervenu dans l'achat d'équipements jusqu'à sa montée sur satellite. En termes de capacités de diffusion, jusqu'en avril 2003, Télé Tchad disposait des éléments suivants :

- Un émetteur d'une puissance de 1kw émettant sur une zone de 80km de rayon
- 2 installations de réception satellite (Arabsat et Canal France International).
- 1 bus de diffusion équipé de 2 unités de transmission terrestre par faisceau en direct.

Aujourd'hui, grâce à sa montée sur satellite, la télévision tchadienne dispose désormais d'un studio news entièrement numérique composé d'un ensemble d'équipements techniques de

régie, d'un studio polyvalent climatisé, constitué d'un plateau de débats et d'un plateau de journal équipé de 4 caméras dont 2 robotisées et une munie de système de télé promptage pour une meilleure présentation du journal télévisé.

Comme on peut le voir, l'accent, encore une fois, a été mis sur la production de reportages, de journaux d'information non sur la création de documentaires ou de fictions télévisées.

5.1.2 Accès à Télé Tchad

Le problème de l'accès à Télé Tchad comporte deux aspects : l'évolution technique des matériels et le statut socio-économique des téléspectateurs potentiels.

Sur le plan technique, la télévision tchadienne à sa création, disposait d'un pylône de 70 mètres et un émetteur de 1 KW qui ne lui permettait de couvrir que la ville de N'Djaména et ses environs sur un rayon de 80 Km, soit une surface approximative de 2000 km² alors que la République du Tchad couvre une superficie totale de 1 284 000 Km². Ces chiffres montrent les limites de l'influence de Télé Tchad jusqu'à une date récente alors qu'une fraction très importante de la population réside hors de sa zone de couverture. On soulignera néanmoins que cette audience des débuts de la télévision, quoique limitée géographiquement, est significative en termes de nombre de spectateurs étant donné la densité de population en milieu urbain. D'autre part, la composition de l'audience est en décalage sensible par rapport à celle de la population tchadienne : elle est uniquement urbaine, on y trouve une tranche de décideurs et de leaders d'opinion qui peuvent alors exercer une influence considérable sur leur entourage. Les téléspectateurs qui parvenaient à capter ces programmes étaient sous le charme en raison de la nouveauté de ce média au Tchad. A cette période, l'achat d'un poste de télévision faisait partie des gestes symboliques signalant une aisance matérielle certaine.

Sur le plan socioéconomique, les seules ressources du pays étaient l'agriculture et l'élevage traditionnels. Le salaire minimal inter garanti (SMIG) d'un agent de l'Etat était de l'ordre de 25 000 FCFA²⁰⁵. Logiquement, l'équipement des ménages en postes de télévision aurait dû dépendre de leur raccordement au réseau de distribution d'électricité. Or, tel n'était pas le cas. L'engouement pour ce média, le désir d'accéder au privilège de posséder un téléviseur a amené les foyers dépourvus d'électricité à s'équiper en générateurs pour faire fonctionner leurs appareils. Ceci augmentait d'autant la difficulté d'accès à ce média compte tenu de la

²⁰⁵ Environ 40 €, alors qu'un poste téléviseur se vendait dans l'ordre de 150 à 200 000 F CFA , environ 230 à 250 €.

situation économique du pays. En effet, le pouvoir d'achat du fonctionnaire subalterne ne lui permettait pas de s'offrir ce luxe. Même pour le fonctionnaire moyen, l'effort de guerre et les contributions diverses imposées par le régime à l'époque réduisaient son pouvoir d'achat et donc la possibilité de se procurer de tels équipements. Seuls les ménages les plus aisés pouvaient y prétendre. Parmi ceux qui pouvaient se permettre d'investir dans ces équipements, certains pensaient plutôt à l'exploitation d'un vidéo-club²⁰⁶ pour leur permettre d'en tirer quelque bénéfice.

Aujourd'hui, la proportion de la population tchadienne ayant accès aux médias audiovisuel en général et à la télévision tchadienne en particulier reste une donnée inconnue. Selon le rapport de synthèse sur l'enquête démographique et de santé publié par l'INSEED et portant sur l'année 2005 :

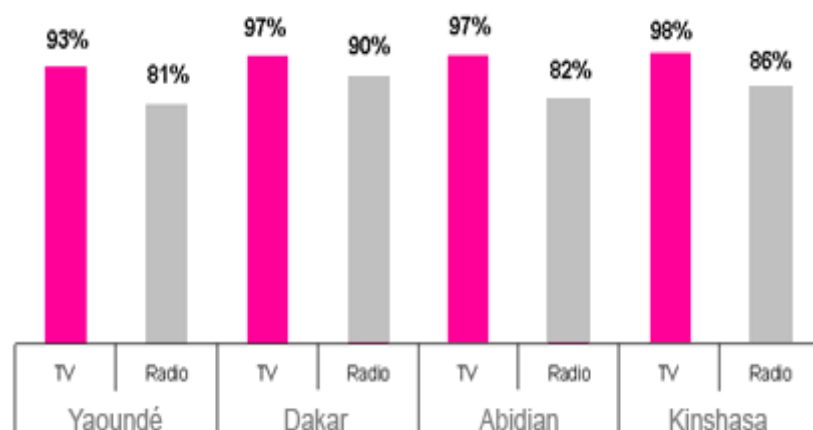
*« La radio est le principal moyen d'information : 22% des femmes l'écoutent, au moins, une fois par semaine. Par contre, seulement, 5% des femmes ont déclaré regarder la télévision et 3% ont déclaré lire un journal ou un magazine, au moins, une fois par semaine. Seulement 1% des femmes sont exposées à ces trois média et, à l'opposé 76% n'y ont pas accès. Parmi les femmes du milieu rural (87%), celles sans instruction (82%) et parmi celles du quintile le plus pauvre (96%), la quasi-totalité ne sont exposées à aucun média. Les hommes sont en proportion plus nombreux que les femmes à écouter la radio et à regarder la télévision. Cependant, en rural, et parmi ceux sans instruction, plus de la moitié ne sont exposés à aucun média ».*²⁰⁷

Les seuls chiffres dont nous disposons concernent le parc de téléviseurs, et ils ne sont pas fiables comme nous l'avons dit plus haut. Disons simplement que ces chiffres sont bas comparés à ceux d'autres capitales africaines tels qu'ils apparaissent dans le tableau ci-dessous :

²⁰⁶ Se reporter au chapitre 6 sur les vidéo-clubs.

²⁰⁷ Institut National de la Statistique, des Etudes Economiques et Démographiques (INSEED) [Tchad] et ORC Macro, 2005, *Enquête Démographique et de Santé, Tchad 2005 : Rapport de synthèse*, Calverton, Maryland, USA : INSEED et ORC Macro.

Taux d'équipement TV et Radio FM en 2009 (individus 15 ans et +)²⁰⁸



Au regard de ces statistiques, le faible taux de possession de ces biens d'équipement au Tchad se justifie par le faible pouvoir d'achat de la population et l'impossibilité ou la difficulté d'accès à l'énergie électrique²⁰⁹. Il faut se souvenir que dans ce pays l'énergie électrique est un luxe et non une nécessité. Même en milieu urbain, toutes les zones ne sont pas desservies et il arrive parfois que certaines zones théoriquement éclairées vivent dans l'obscurité pendant plusieurs jours de suite à cause du délestage. Dans ces conditions, l'achat d'un récepteur de télévision ne peut avoir le même sens que dans une société européenne par exemple.

Les raisons profondes de cet état de choses, en particulier dans une perspective de comparaison avec d'autres pays africains, dépasse le cadre de notre étude. Il est clair que les difficultés économiques du pays aggravées par une longue guerre civile expliquent la grande faiblesse du développement du petit écran au Tchad. L'absence de techniciens de production, de journalistes spécialisés, la vétusté des matériels ont sans doute constitué un lourd handicap pour le décollage de cette jeune télévision jusqu'à sa montée sur satellite.

Si nous nous plaçons du point de vue de l'impact de Télé Tchad sur la population tchadienne, en particulier pour ce qui concerne la diffusion d'œuvres cinématographiques, il faut garder en mémoire ce faible taux d'équipement. Ceci relativise considérablement la portée des conclusions que nous pourrions tirer dans les pages qui suivent. Encore ces chiffres ne nous renseignent-ils pas sur le nombre de téléspectateurs qui regardent effectivement la chaîne nationale.

En effet, aucune étude, aucune mesure d'audience n'ont été menées dans ce domaine. Télé-Tchad ne dispose donc d'aucune information chiffrée sur son public, alors qu'il s'agit d'un

²⁰⁸ Africascope : *L'étude d'audience des médias audiovisuels en Afrique Francophone*, TNS Sofres, [en ligne] <http://www.tns-sofres.com/espace-presse/news/CF42421FCE244DFF81537EC35366E288.aspx>, consulté le 16 octobre 1012.

²⁰⁹ Bien que le Tchad soit un pays producteur de pétrole.

facteur déterminant pour toute prise de décision, d'orientation d'action et de contrôle d'impact pour un média comme la télévision. Des réactions téléphoniques ou épistolaires enregistrées dans le cadre d'émissions à la télévision tchadienne ne permettent de déterminer ni le nombre de ses téléspectateurs ni leurs pratiques par rapport à l'offre de programmes.

5.1.3 Montée de Télé Tchad sur satellite

Malgré les difficultés de la vie politique du pays, la télévision tchadienne est passée à la vitesse supérieure. En 2008, les autorités du pays décident de sa montée sur satellite. Le 1^{er} décembre de la même année, le Président Idriss Deby Itno préside dans les locaux de la radio et de la télévision publiques au lancement officiel des émissions sur satellite. Quatre émetteurs hertziens de relais sont prévus dans les localités de Moundou, Sarh, Abéché et Faya pour permettre de couvrir toute l'étendue du pays. Cette montée sur satellite s'explique encore une fois par les causes politiques : la télévision étant, selon l'expression consacrée, une fenêtre qui s'ouvre sur le monde, les autorités tchadiennes ont voulu s'en servir pour montrer aux yeux du monde et surtout aux troupes rebelles à l'époque l'arsenal militaire dont disposait le pays²¹⁰ :

« C'est après les événements, après les attaques des rebelles que le Président de la République a senti son pouvoir diminué par la télévision, par la communication ; donc le Ministère de la Communication à l'époque de Mahamat Hissein est devenu prioritaire parce que les Soudanais qui nous attaquaient avaient déjà trois chaînes sur satellite, donc eux, ils pouvaient se targuer au niveau médiatique d'avoir un poids par rapport au Tchad qui est invisible, donc ça été politiquement très bien mené mais rapidement d'où ils n'ont pas pu former les gens »²¹¹.

Il s'agit dans cette déclaration de l'entrée des rebelles à N'Djaména le 2 février 2008. La base arrière de ces rebelles se trouvait en territoire soudanais. Epaulés par le Soudan, ils disposaient de chaînes de télévision qui étaient regardées à travers le monde et qui leur permettaient de mener avec succès une guerre des ondes contre le régime de N'Djaména dont la chaîne de télévision ne portait pas au-delà de ses frontières nationales. C'est donc pour contrecarrer ces actions médiatiques que les autorités politiques de N'Djaména ont décidé, à

²¹⁰ C'est le même motif qui était à l'origine de sa création et qui vient maintenant légitimer sa montée sur satellite. Il faut retenir en cela qu'il s'agit d'une caractéristique propre aux régimes militaires : le désir de s'imposer.

²¹¹ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

l'occasion de la cérémonie commémorant le 10^{ème} anniversaire de l'accession du Président au pouvoir, le 1^{er} décembre 2008, de lancer la télévision sur satellite sans étude préalable.

Cette montée sur satellite a amené une légère amélioration dans le domaine des équipements techniques mais n'a réglé ni le problème de formation des agents de production ni celui des budgets. Cette situation a une incidence sur le domaine qui nous concerne : elle explique que Télé Tchad ne dispose pas de moyens suffisants pour produire ses propres programmes, notamment des fictions, et qu'elle doive avoir lourdement recours à des achats de programmes auprès d'autres chaînes.

Dans sa version satellitaire, Télé-Tchad est accessible à toute personne qui dispose d'un équipement nécessaire (générateur, poste de télévision, décodeur universel, parabole et même une simple antenne comme à sa création). Comme il n'existe pas de redevance qui permettrait au moins de connaître le nombre de téléviseurs en service il n'existe aucun moyen de connaître l'audience potentielle de cette chaîne.

En l'absence de ces données, quelques observations empiriques nous permettent néanmoins de souligner certains phénomènes :

- Dans les foyers tchadiens, la télévision se regarde en famille, élargie aux voisins ;
- Les ménages aisés, équipés de paraboles ou abonnés aux réseaux câblés ont tendance à regarder plus volontiers les chaînes étrangères que la télévision tchadienne ;

A l'image de la population dans son ensemble, les téléspectateurs de la télévision tchadienne sont majoritairement illettrés. On peut les répartir par catégories en fonction des deux langues officielles utilisées. On peut ainsi distinguer des téléspectateurs qui comprennent :

- la langue française ;
- la langue arabe ;
- qui sont bilingues (français et arabe) ;
- qui ne comprennent que des langues vernaculaires.

Encore faut-il nuancer ce découpage : une frange d'auditeurs comprend difficilement l'une ou l'autre des langues officielles voire les deux. D'autre part, le français employé à la télévision est celui qui est enseigné à l'école et non pas le français de la rue ; les différences syntaxiques et lexicales sont importantes. Pour simplifier, on peut dire que pour le français, s'il se pose un

problème de compréhension, il est surtout lié au niveau d'instruction. L'arabe, lui, pose deux problèmes : le niveau d'instruction et le type d'arabe utilisé (littéraire ou local). L'arabe académique ou littéraire est le plus volontiers employé à la télévision alors que l'arabe dialectal ou local et ses composantes sont celles qui sont le mieux comprises et le plus utilisées par une grande majorité de la population. L'impact des programmes de la télévision est manifestement gêné par ce décalage linguistique. Ceci est vrai pour la plupart des Etats africains où il y a coexistence de plusieurs langues locales comme le fait remarquer Hervé Bourges :

« Toute langue nationale qu'il soit, le français ne fait souvent l'unanimité que dans le texte de la Constitution du pays...c'est bien à des dizaines, voire des centaines de langues parlées dans un même pays, que les télévisions doivent faire face. Le défi de l'accessibilité est immense, lié à celui de la représentativité. » (Dioh, 2009 : 16)

Cela signifie qu'en dehors du problème de disponibilité du réseau électrique et du pouvoir d'achat de la population, la télévision tchadienne reste inaccessible à une grande partie des téléspectateurs du fait de l'utilisation quasi exclusive d'un niveau de la langue (arabe ou français) qui n'est pas à sa portée. Seule une frange de la population représentée par les cadres exerçant dans l'administration du pays et qui regardent la télévision tchadienne aux heures d'informations pour s'imprégner des dernières nouvelles, voire des derniers actes de nomination du chef de l'Etat, ont accès à ces langues. Pour les autres, la question de la langue reste un handicap.

Il faut s'attarder sur une catégorie particulière des téléspectateurs ; il s'agit des ménagères et des petits enfants qui, pour beaucoup d'entre eux, n'ont pas été scolarisés et n'ont pas accès à d'autres moyens de divertissement. Quant aux jeunes, quand bien même ils disposent de Télé Tchad à domicile, ils préfèrent se distraire dans les bars-dancings, les ciné-clubs où d'autres lieux de divertissements plutôt que de regarder Télé Tchad. Ils aiment les films, les matches de football ou les sorties en boîte. De manière empirique l'on constate que la majeure partie des téléspectateurs réels de Télé Tchad se trouve dans les provinces en zone rurale où l'accès aux chaînes de télévisions étrangères et à d'autres lieux de divertissement sont limités. Paradoxalement, c'est donc là où le taux d'équipement en téléviseurs est le plus faible que Télé Tchad attire le plus de téléspectateurs. C'est dans ces zones que la télévision se regarde le plus souvent en famille avec les voisins, mais il se pose un problème d'accessibilité

linguistique à cause du taux élevé d'analphabétisme. Ce phénomène n'est pas spécifique au Tchad. Il s'observe partout en Afrique comme le constate Aline Koala, secrétaire générale du Conseil Supérieur de la Communication au Burkina Faso :

« L'Afrique présente un public télévisuel différent de celui de l'Europe. Le public citadin lettré est tourné vers l'Occident, avec des jeunes très absorbants de la mondialisation. La grande masse rurale analphabète ne comprend pas les langues parlées sur les antennes. Comment une télévision publique peut répondre à ces besoins dans un programme unique ? Le public rural a besoin de programmes spécifiques sur la santé et le développement. Nous croyons au réseau de chaînes locales mais cela suppose des ressources. Au Nigeria, il y a 120 langues parlées par 120 millions d'habitants. Au Burkina, ce sont 65 langues pour 12 millions d'habitants. Le risque est une télévision citadine qui ne réponde pas aux besoins des populations. Si nous ne répondons pas à la question, c'est raser la tête de quelqu'un qui est absent. »²¹²

Il se pose ici la question d'un programme spécifique qui prenne en compte la préoccupation des populations rurales et qui soit diffusé dans des langues qui leur soient accessibles. Mais si tel devait être le cas, il faudrait créer plusieurs chaînes de télévision communautaires qui puissent répondre aux besoins des populations. L'alternative serait de multiplier les langues de diffusion sur les chaînes de télévision afin de résoudre ce phénomène d'accessibilité linguistique. Encore faudrait-il que ces programmes répondent aux besoins des populations même s'ils sont diffusés dans les langues locales. C'est à partir de ce cadre général que nous pouvons maintenant analyser ce qui est offert aux téléspectateurs tchadiens en termes de programmes.

5.1.4 Télé Tchad : une programmation nationale

A la télévision tchadienne, la grille des programmes²¹³ indique la répartition des émissions pour une période de temps donnée. Aujourd'hui, cette grille est annuelle. Pour la confectionner, le service de production collecte les propositions d'émissions émanant des journalistes et des réalisateurs exerçant à la télé puis les intègre aux émissions existantes. La répartition est faite sur un tableau hebdomadaire qui est complété par des programmes d'émissions en provenance d'autres chaînes (CFI, Transtel, Télévision égyptienne entre autres).

²¹² Barlet (Olivier), *Les enjeux de la télévision en Afrique : écrans d'Etat, écrans d'ailleurs, écrans miroirs...* Colloque au Sénat organisé par CFI, 15 septembre 2005, publié le 16 septembre 2005, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3970>, consulté le 8 octobre 2012.

²¹³ Annexe II, document 3

Comme c'est le cas pour toutes les télévisions africaines, les programmes de la télévision tchadienne ont toujours été abondés par Canal France International (CFI) et TV5. A titre d'exemple, il faut noter que la diffusion des émissions de CFI représentait 34,2% des programmes de Télé Tchad en 1997 (Taty, 2003 : 144). La production nationale, insignifiante, proposait du théâtre local, du folklore national et, bien entendu, des programmes d'information où les activités gouvernementales étaient magnifiées. Cette situation n'a guère évolué. Cependant, il n'est pas facile d'établir une liste des émissions produites par la télévision pour une période donnée dans la mesure où certaines émissions ont un statut indéterminé. Elles apparaissent et disparaissent sans possibilité de les positionner dans un laps de temps précis.

À la lecture de la grille de programmes annuelle de Télé Tchad, nous constatons que pour combler les lacunes de sa production locale et assurer ses heures d'antenne, la télévision tchadienne fait appel massivement à des programmes étrangers. Ses principales sources sont aujourd'hui :

- Canal France International qui est le plus grand pourvoyeur de programmes par satellite aux télévisions africaines francophones et en particulier à Télé Tchad en ce qui concerne la diffusion des films, des séries télévisées et des documentaires comme nous l'indique la grille des programmes. En plus de la reprise d'un grand nombre des émissions des chaînes publiques françaises, CFI rediffuse également quelques programmes des télévisions africaines ;
- La Deutsche Welle avec Transtel ;
- Les programmes en arabe de la télévision égyptienne, soudanaise et les journaux d'actualité de la télévision du Qatar (Al Jazeera) diffusés via le satellite Arabsat qui constituent les sources essentielles des programmes en arabe ;
- De manière très disparate, certains programmes sont reçus dans le cadre d'accords avec des agences de publicité (pour ce qui concerne les séries brésiliennes et mexicaines), avec certains producteurs indépendants ou dans le cadre des échanges organisés par l'Union des Radios et Télévisions Nationales Africaines (URTNA). C'est le cas de la série télévisée « *La fille du jardinier* », programmée tous les

vendredis, samedis et dimanches entre 22h30 et 23h30. Cette programmation en week-end illustre la préférence des ménages tchadiens et surtout des femmes pour ces séries. En effet, le choix de la diffusion en week-end permet une audience plus large.

Cette masse de programme reçus et intégrés dans la grille met en lumière la faiblesse de la production locale. A titre d'exemple, si nous considérons la journée du lundi, nous constatons que 10 émissions sur 17 proviennent de la production étrangère. Nous remarquons aussi que le magazine est le genre le plus pratiqué à la télévision tchadienne en raison de la simplicité de réalisation et de l'adaptation des moyens disponibles à sa fabrication. Comme conséquence logique, la télévision tchadienne est obligée d'avoir recours à des productions étrangères ou de signer des accords de partenariat avec les associations, les organismes et institutions nationales et internationales implantées dans le pays pour la réalisation de certaines émissions. C'est par exemple le cas des émissions telles que « *Bonne cuisine* », « *Espace jeunes* », « *Santé et développement* », « *A votre santé* », « *Femmes et développement* », « *Environnement et vie* », « *Magazine PNSA* », etc. qui sont le fruit d'un accord avec certains organismes qui les sponsorisent²¹⁴.

Il faut aussi relativiser l'analyse que nous pouvons faire de la grille des programmes par rapport à la réalité de la diffusion. Certaines mentions sont aux limites du surréalisme. Nous n'en donnons qu'un exemple : une tranche de 30 minutes est réservée à la diffusion d'un long métrage. Ceci traduit l'ignorance des personnes en charge de la programmation en ce qui concerne la durée normale d'un long métrage.

Comme on l'aura constaté pour ce qui concerne le cinéma, Télé Tchad ne propose quasiment rien aux téléspectateurs. Ce constat est fait par certains tchadiens de la diaspora qui arrivent à la recevoir via le Net, sur le site tchadonline à sa lancée sur satellite. Il est rapporté ici par ZoomTchad :

« Aujourd'hui, partout en Afrique, les télévisions passent les séries américaines, brésiliennes, ivoiriennes, burkinabés et autres, à la Télé Tchad, on ne connaît pas »²¹⁵.

« En 2 mois, nous n'avons vu aucun film à la télévision tchadienne, à part celui d'un cinéaste tchadien que les gens connaissent par cœur depuis belle lurette,

²¹⁴ A titre d'exemple, l'émission « *Bonne cuisine* » relève d'un accord avec Nestlé et ses produits Nesquik et surtout Maggi, un condiment d'assaisonnement qui est censé contribuer à améliorer l'équilibre alimentaire de la population et à valoriser le savoir-faire gastronomique tchadien. Elle vulgarise ainsi les recettes de plats cuisinés à partir des produits locaux, moins chers et disponibles sur le marché.

²¹⁵ Anonyme, *Zoom sur la télévision tchadienne*, Op. Cit.

et tenez-vous bien d'un dimanche à l'autre, on vous repasse le même film, c'est absolument inimaginable »²¹⁶.

Deux faits sont à noter dans ces déclarations : il s'agit dans un premier temps de la demande de diffusion des séries télévisées très prisées de nos jours en Afrique alors qu'on note leur rareté à la télévision tchadienne. Ces personnes souhaiteraient voir Télé Tchad s'aligner sur ses voisines. Malheureusement, comme nous l'avons signalé, il n'y a aucune étude d'audience de Télé Tchad qui permette de prendre en compte les préoccupations du public. Il n'y a surtout pas de presse qui porte cette critique de l'opinion publique. Pas non plus de journalisme spécialisé qui puisse se faire l'écho de cette demande. La proximité de la télévision nationale avec le pouvoir rendrait d'ailleurs la critique délicate. Toutefois il faut insister sur le fait que ce n'est pas l'absence de telles sources d'information qui est responsable de la programmation de Télé Tchad, c'est plutôt l'absence de budget, l'absence de volonté politique et la fidélité étroite de ses responsables aux missions d'origine qui l'empêchent d'évoluer.

Dans la deuxième déclaration, le téléspectateur se plaint de la diffusion répétée du film d'un cinéaste tchadien connu qu'il ne nomme même pas. En nous référant à la période de publication de cette déclaration (mars 2010), nous nous rendons compte qu'il s'agit du film « *Daratt* » de Mahamat Saleh Haroun.

Toutefois, il est difficile de tirer des conclusions de ces critiques pour au moins deux raisons : D'abord nous ne savons pas si l'opinion exprimée qui émane de tchadiens de la diaspora résidant à l'étranger et disposant de chaînes très différentes représente celle de la majorité des téléspectateurs locaux ; d'autre part la formulation ne permet pas de savoir si le mécontentement exprimé porte sur l'identité du film ou sur la répétition de la programmation. Nous ne saurons pas davantage pourquoi ce film tchadien a été diffusé plusieurs fois alors qu'il ne figurait pas sur la grille des programmes.

Si nous considérons cette grille de programmation annuelle, nous remarquons qu'aucune place n'est accordée à la fiction, aux séries télévisées ni même aux films tchadiens comme c'est souvent le cas sur d'autres chaînes africaines et principalement ouest africaines. En dehors de la série « *Patates amères* » produite par la Maison Electron Tchad, aucun film ou téléfilm tchadien ne figure sur cette grille. Encore celle-ci ne dispose-t-elle que d'un créneau

²¹⁶ *Ibid.*

d'une demi-heure de diffusion tous les samedis et dimanches à 16h30. Pourtant, les films tchadiens continuent de faire parler d'eux sur l'échiquier international. Il est donc légitime de s'interroger sur leur absence à la télévision nationale.

Interrogé lors d'un entretien télévisé sur la possibilité de diffuser son film « *Un homme qui crie* » à Télé Tchad, le cinéaste Mahamat Saleh Haroun répond en ces termes :

« Il faut tout simplement qu'on achète parce qu'il me semble que ce sont des programmes et si une télévision a les moyens de se mettre sur satellite pour être diffusée dans le monde entier, il faut qu'elle ait les moyens d'acheter ces programmes sans lesquels il est impossible de diffuser. Et c'est vers ça qu'on va arriver. Si on ne paie pas, les films qui sont de qualité seront invisibles sur la télévision nationale. Il fallait réfléchir à ce problème juridique avant de mettre la télévision sur satellite »²¹⁷.

Le problème de la programmation des films tchadiens sur Télé Tchad réside donc au niveau de l'achat des droits de diffusion. Si en France certaines chaînes de télévision préachètent des films, à la télévision tchadienne, cette politique n'est évidemment pas pratiquée. Même l'argent destiné à l'achat des films et programmes n'est pas utilisé. La tendance pour les responsables de Télé Tchad est de vouloir diffuser gratuitement les films sans participer à leur réalisation et sans en acheter les droits. Certains cinéastes locaux avec qui nous sommes entretenus s'interrogent sur la manière dont leurs films viennent à être diffusés à la télévision tchadienne sans leur accord. Cette situation interpelle les responsables en charge de Télé Tchad, surtout au moment où elle doit faire face à la concurrence d'autres bouquets satellitaires. Ce constat est le même au Benin où Monique Phoba, réalisatrice congolaise et organisatrice du festival Lagunimages dit qu'elle a :

« Essayé d'impliquer les télévisions béninoises pourquoi elles ne prennent pas nos films. En allant vers le satellite, elles ne peuvent plus montrer des films piratés et se retournent vers nous. La question qui se pose est celle des barèmes. Il y a un marché à construire autour de ces propositions très faibles. Mactar Sylla m'a parlé d'un tarif très faible mais c'est un début »²¹⁸.

Cette déclaration met en cause le modèle économique de la filière cinématographique en Afrique. Pour permettre aux réalisateurs d'amortir leurs dépenses il faudrait que les télévisions africaines achètent leurs films à un prix raisonnable. Or le prix proposé par les chaînes béninoises ici n'est pas rentable pour les cinéastes, même si, comme le souligne

²¹⁷ Interview de Mahamat Saleh Haroun à la presse tchadienne le 4 juin 2010.

²¹⁸ Barlet (Olivier), *Les enjeux de la télévision en Afrique*, Op. Cit.

justement Monique Phoba, ce n'est qu'un début. Pour ce qui concerne le Tchad, nous n'en sommes pas encore à ce début. Le principe même de l'achat d'un droit de diffusion aux producteurs n'est pas acquis. Pour Charles Mensah, cinéaste, directeur général du centre national du cinéma (CENACI) au Gabon :

*« Les télévisions africaines n'ont pas de politique d'acquisition ni de production. Le manque de moyens financiers est un argument mais elles diffusent des téléromans par le système du bartering : pourquoi ne pas le faire pour les séries et fictions africaines? A qualité égale, la production africaine fait au moins autant d'audience. Nous ne produisons pas assez de longs métrages, une quinzaine par an, et très peu de films africains sont diffusés sur les antennes africaines. L'engouement pour les feuilletons brésiliens nous a poussés à proposer de la fiction légère pour la télé : « l'Auberge du salut », feuilleton à succès. Présenté au MICA du Fespaco pour le vendre aux télévisions africaines. La plupart des responsables de programmes étaient très intéressés. Le retour était : **peut-on l'avoir dans le cadre des échanges culturels des accords bilatéraux ?** »²¹⁹.*

Ce qui mérite d'être souligné dans cette déclaration c'est le désir d'obtenir la diffusion dans le cadre des échanges culturels des accords bilatéraux. Au nom des politiques de coopération, les Etats africains ont longtemps été assistés par les pays du Nord et les télévisions africaines se sont inscrites dans cette logique sur tous les plans : technique, matériel, finances, formation, et programmes. Aujourd'hui encore, les chaînes de télévisions africaines veulent être assistées dans le cadre des échanges de coopération Sud-Sud dans la diffusion des programmes, alors lorsqu'elles auraient la possibilité d'acheter ces mêmes programmes.

Au moins pour ce qui concerne le Tchad qui, là encore, présente de manière exacerbée les symptômes que l'on retrouve ailleurs en Afrique de l'Ouest, on constate un double phénomène : on produit le moins possible, et on achète le moins possible, laissant à CFI le soin d'assurer à moindre coût pour la télévision tchadienne les fictions africaines ou étrangères de leur choix.

5.2 Canal Horizons

Suite à l'instauration du multipartisme au cours d'années 90 en Afrique, les télévisions internationales par satellite ont pris place sur le continent. En Afrique francophone, c'est en 1991 que Canal Plus Horizons a démarré sa diffusion à partir du Sénégal. C'est au cours de cette même année que la réception de cette chaîne à péage s'est faite au Tchad, suivant en cela

²¹⁹ Barlet (Olivier), *Les enjeux de la télévision en Afrique*, op. cit. C'est nous qui soulignons.

d'aucun moyen pour chiffrer cette catégorie de téléspectateurs mais, pour la seule ville de N'Djaména, nous pouvons apercevoir de nombreuses paraboles²²³ fixées sur les toits des maisons. Ceci représente une proportion significative de la population. Ces téléspectateurs ont choisi de se limiter à un équipement peu onéreux, présent sur le marché et que nous détaillons dans le tableau ci-dessous.

Tableau n°9 : Récapitulatif d'équipements nécessaires pour la réception des chaînes gratuites

<i>Équipement nécessaire</i>	<i>Prix estimatif</i>
Générateur	50 000
Poste téléviseur	75 000
Décodeur	20 000
Parabole + accessoires	80 000
Coût estimatif global	225 000

Pour ce type de téléspectateurs, les émissions reçues proviennent des chaînes de télévision telles que TV5 Afrique, CFI, France 24 et surtout de la plupart des chaînes africaines ou arabes suivant l'orientation de la parabole.

Il existe une deuxième catégorie de téléspectateurs qui ont choisi un type d'abonnement souple, modulable. Les tarifs figurent dans le tableau ci-dessous :

Tableau n°10 : Récapitulatif des différents types d'abonnement à Canal

<i>Bouquet</i>	<i>Nombre de chaînes, radio et services reçus</i>	<i>Chaînes cinéma</i>	<i>Abonnement mensuel</i>
Tout Canal	102	Canal+Cinéma Action Ciné Polar Cinéma+Star Cinéma+Frison	40 000
Canal Plus	4	Canal+ Canal+Cinéma Canal+Sport Canal+Family	10 000
Canal Satellite Evasion	74	Action Ciné Polar	10 000
Canal Satellite Access	56	Action	5 000

²²³ Nous ne parlons pas ici des paraboles de CanalSat qui ne peuvent s'obtenir que sur abonnement. Il s'agit d'autres types de paraboles vendues sur le marché. De même, le décodeur est un décodeur universel qui fonctionne sans carte d'abonnement.

Pour cette catégorie de téléspectateurs, nous ne disposons que du nombre global d'abonnés qui est de 35 000 personnes sur l'ensemble du pays²²⁴. Nous ne disposons d'aucune information relative à leur répartition en fonction des formules d'abonnement. Toutefois, il faut souligner que, sur une population totale de 11 millions d'habitants, ce nombre ne constitue qu'une frange négligeable. De plus, il s'agit ici d'une offre de programmes qui ne nous renseigne pas sur les pratiques effectives d'utilisation de ces chaînes. Dans tous les cas, il ressort de ce tableau la présence d'une chaîne commune à toutes les formules d'abonnement. C'est celle de la chaîne de cinéma Action. Cette information est à mettre en regard de la programmation des films diffusés au cinéma Normandie. Nous aurons surtout l'occasion de revenir sur l'omniprésence du cinéma d'action lorsque nous aborderons la programmation des salles de ciné-clubs dans le chapitre qui suit.

Notons que seul l'abonnement le plus cher (Tout Canal) renferme les chaînes de cinéma où l'on trouve volontiers le cinéma d'auteur qui appartient à la cinéphilie occidentale. Pour le reste des abonnements, la présence de la chaîne Action montre bien qu'aux yeux de CanalSat le public africain représente une cible privilégiée pour ce type de film. Là encore, l'absence d'enquête sur le nombre d'abonnés nous oblige à nous limiter à l'analyse de l'offre.

Il nous est maintenant possible de porter un jugement global sur le paysage télévisuel qui s'offre aux tchadiens pour ce qui concerne le cinéma. Le moins qu'on puisse dire est que ce paysage semble quasiment désertique avec de rares oasis pour les plus fortunés. Dans la mesure où Télé Tchad diffuse peu de films et où les abonnés à Canal représentent une frange extrêmement faible de la population, le segment le plus intéressant à étudier serait ceux qui disposent d'une parabole qui leur permet de recevoir les chaînes gratuites diffusant du cinéma. Malheureusement ni le nombre de téléspectateurs ni les chaînes reçues (elles varient en fonction de l'orientation de la parabole) ne nous sont connus. Mise à part cette catégorie non explorée mais qui est sans doute importante, on serait tenté de considérer qu'au Tchad, pour l'instant, la télévision ne constitue pas un vecteur de culture cinématographique. On remarquera simplement que, pour les rares abonnés, l'accent est mis sur le cinéma d'action. Il s'agit d'une stratégie des diffuseurs qui contribuent ainsi à renforcer une forme d'aliénation culturelle du public africain. On peut donc écarter l'idée, souvent avancée à propos des pays occidentaux, que la télévision a eu une lourde responsabilité dans la fermeture des salles de cinéma : la chronologie des événements, le faible taux d'équipement des populations et la

²²⁴ Chiffre fourni par le distributeur officiel.

pauvreté de l'offre cinématographique des chaînes jusqu'à une période récente fragilisent cette hypothèse.

5.3 Quelques hypothèses sur des pratiques domestiques

Il est très difficile de répondre à une question qui pourtant nous concerne, même si elle s'inscrit hors du champ de notre étude : dans quelle mesure peut-on considérer au Tchad l'utilisation du récepteur de télévision en tant qu'écran de visualisation d'images pré-enregistrées (notamment sur du support VHS et surtout DVD) comme un mode importants de construction d'une culture cinématographique?

Même si ne nous intéressons pas ici aux pratiques individuelles à domicile, nous avons au moins tenté de voir si ce phénomène inexploré au Tchad était totalement marginal, ou au correspondait au contraire à une réalité sociale urbaine de quelque ampleur. Répétons une fois encore que notre démarche était purement exploratoire et fondée sur des éléments insuffisants et fragiles avant de rendre compte des résultats fournis par les entretiens menés auprès de spectateurs et les questionnaires administrés aux étudiants²²⁵.

Pour ce qui concerne les spectateurs, 17 sur 20 déclarent regarder des films à domicile à la télévision²²⁶ et 9 utilisent un lecteur de DVD.

Parmi les étudiants, curieusement, la proportion est plus basse mais reste élevée : 42 sur 80 voient des films à domicile et parmi eux 21 utilisent un DVD.

Quatre hypothèses peuvent être avancées qui mériteraient d'être explorées par une étude des publics.

- Le taux d'équipement en récepteurs de télévision et lecteurs de DVD en milieu urbain et l'usage cinématographique qui en est fait est loin d'être marginal comme le suggèrent les rares chiffres dont nous disposons.
- Les chiffres qui donnent à voir une répartition par sexe suggèrent que la pratique cinématographique à domicile réduit considérablement la dissymétrie que l'on peut constater dans les pratiques publiques.²²⁷
- Pour ce qui concerne l'usage domestique des lecteurs de DVD, il faut garder en mémoire que cette pratique individuelle se rapproche de la pratique collective des spectateurs de salles de ciné-clubs que nous étudions dans le chapitre suivant. La

²²⁵ Voir en annexe IV les tableaux de traitement des données recueillies.

²²⁶ Parmi eux, 2 déclarent qu'ils n'ont pas de poste de télévision mais vont regarder des films chez les voisins.

²²⁷ Ces pratiques publiques sont étudiées au chapitre 7.

raison en est simple : les particuliers et les gérants des salles s'approvisionnent aux mêmes sources.

- La spécificité que l'on peut repérer au regard des « films » vus à domicile c'est la forte prédominance des séries (31), ce qui s'explique par leur présence sur les télévisions africaines reçues à N'Djaména et même sur la télévision nationale, sachant qu'on peut aussi se les procurer en édition DVD piratée.

Chapitre 6

Vidéo-clubs et ciné-clubs : nouvelles formes de salles de cinéma au Tchad

6.1 Un certain regard sur un certain cinéma : « *Lieux Saints* »

A l'heure où les salles de cinéma traditionnelles ferment et/ou se transforment en lieux de culte partout en Afrique, naissent d'autres salles de fortune communément appelées vidéo-clubs ou ciné-clubs suivant la nature de leurs équipements.

Nous tenterons dans ce chapitre de permettre au lecteur européen de se construire une représentation de ces lieux qui prolifèrent dans toutes les grandes villes d'Afrique de l'Ouest comme de l'Est et plus particulièrement au Tchad.

Curieusement, et nous aurons l'occasion d'y revenir, ces vidéo-clubs ou ciné-clubs, ont suscité peu d'intérêt chez les universitaires, les journalistes et les cinéastes eux-mêmes. Ceci va de pair avec le mépris terminologique dont ils font parfois l'objet dans certains pays : à Madagascar, on les nomme ciné-gargottes²²⁸ tandis qu'au Kenya, on les connaît sous le nom de video-dens²²⁹ et en Uganda ce sont des « bibandas »²³⁰ Il existe pourtant une exception récente à ce vide documentaire : il s'agit du film de Jean-Marie Teno intitulé « *Lieux Saints* »²³¹ qui permet de pénétrer de plain-pied dans ces temples modestes de la cinéphilie africaine et, pour un spectateur européen, de se familiariser avec ces structures, d'en découvrir tous les aspects : topographie, équipements, programmation, mais aussi ambiance, sociologie des publics et insertion dans la vie d'un quartier. La richesse ethnologique de ce document nous a amenés à le choisir comme support introductif à notre travail. Voici donc ce que découvre le spectateur de Jean-Marie Teno.

²²⁸ Bou (Stéphane), *Op.Cit, passim*.

²²⁹ Littéralement « bouges vidéo »

²³⁰ En langue locale, pluriel de « kibanda » qui signifie « baraque en planches ».

²³¹ Teno (Jean-Marie), « *Lieux Saints* », Les films du Raphia, 2009, 70mn. Nous tenons à remercier ici la Maisondudoc de Lussas pour avoir accepté de nous fournir une copie de travail.

Le ciné-club de Koro Bouba est situé dans un quartier populaire de Ouagadougou entre une mosquée et une cathédrale, mais il pourrait se trouver n'importe où en Afrique de l'Ouest. Il est implanté dans une cour d'habitation ; on observe alentour plusieurs activités commerciales : ateliers de fabrication de djembé²³² et de bracelets, réparation de motocyclettes et de postes de radio, une buvette, et quelques étals de petits marchands.

Il s'agit d'une propriété privée, clôturée par un mur haut d'environ 3 m, dont Koro Bouba, l'exploitant, loue la cour. A l'entrée principale, l'on est accueilli par un tableau d'affichage tenant lieu de programmation de la salle. Une partie de ce tableau est fixée au mur et située légèrement au-dessus d'une autre, mobile celle-ci, posée contre le mur. La partie fixe, éclairée de nuit, apparemment permanente, est utilisée pour la programmation de la soirée de 20h30 et 22h00. Sur la partie mobile qu'on enlève à chaque début de soirée, on trouve la programmation de la matinée destinée aux enfants de 10 h 30 et 19 h 00. Les affiches sont faites de photocopies des jaquettes des films agrandies au format A4. Sous les images, les titres de films sont écrits au feutre, à la main. Pour certains films importants, l'annonce est faite par un joueur de djembé à la manière du crieur public.

Ce ciné-club est une construction de fortune utilisant des matériaux locaux non durables : une toiture faite de tôles supportées par des piliers en bois, une fondation surélevée de deux rangées de briques en banco sur lesquelles est élevée la clôture faite de tiges de mil tressées laissant entrevoir ce qui se passe à l'intérieur. On notera ici une originalité par rapport aux établissements du même type que nous analyserons dans ce chapitre : une partie de la salle offre une semi-obscurité, ce qui permet l'existence de séances dans la journée. C'est un point important sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

A l'arrière de cette salle se trouve le dispositif de projection des images sur un écran de téléviseur placé à l'avant de la salle. Cette partie de la salle que le propriétaire appelle par abus de langage « cabine de projection », est équipée d'un magnétoscope, d'un lecteur DVD et d'un amplificateur, le tout, relié par câbles à un écran de télévision et à une enceinte situés à l'avant de la salle. Placé sur une grande table, l'écran est recouvert d'un morceau de tissu aux heures de pause pour le garantir contre la poussière, mais celui-ci devient torchon pour le dépoussiérer avant la projection. La « salle » a une capacité d'accueil de 80 à 100 places : on y trouve quelques bancs disposés les uns derrière les autres.

Ce dispositif joue un double voire un triple rôle dans la vie de ce quartier. C'est un cinéma, mais il sert aussi de lieu de rencontres conviviales entre les jeunes qui viennent y discuter,

²³² Instrument de musique traditionnelle en forme de tambour.

autour d'un verre de thé, de leurs problèmes personnels et de la vie politique du pays. Enfin c'est le lieu de prière pour les commerçants musulmans travaillant dans les alentours. A l'heure de la prière, les bancs sont rangés, libérant assez d'espace pour poser les tapis pour la prière. Comme nous le verrons plus loin, cette pluralité d'usage des ciné-clubs est tout à fait courante.

A l'heure de la projection, on y retrouve une autre ambiance : les spectateurs réagissent bruyamment face à certaines séquences intéressantes. Ils rient, poussent parfois des cris pour exprimer leur émerveillement ou leur surprise. Certains fument, d'autres mangent.

Ces quelques lignes éclaireront, nous l'espérons, le spectateur européen sur les établissements étudiés dans ce chapitre. Il manque les odeurs, la chaleur des soirées africaines, mais pour quiconque veut avoir une idée de la manière dont les africains urbains vivent le cinéma, le documentaire de Jean-Marie Téno constitue la meilleure des introductions.

6.2 Les mots et les choses

Il y a une différence entre la perception occidentale et africaine des termes vidéo et ciné-clubs. Avant même d'aborder le contenu de ce chapitre qui rend compte d'une partie importante de notre travail de terrain, il convient d'apporter quelques précisions terminologiques à l'usage du lecteur non-africain dans la mesure où les mots qui désignent les phénomènes que nous étudions, notamment ceux de « vidéo-clubs » et de « ciné-clubs », renvoient à des phénomènes et à des réalités socio-économiques totalement différents de ceux qu'ils évoquent pour un public français par exemple. La confusion risque de s'installer d'autant plus facilement qu'il s'agit de termes familiers dont les représentations sont clairement fixées mais qui évoquent ici des réalités étrangères à la plupart des occidentaux. Pour toutes ces raisons, nous avons préféré définir ces deux notions car elles facilitent la compréhension de notre analyse dans un contexte africain et en particulier tchadien.

6.2.1 Vidéo-club

Selon le Petit Larousse Illustré 2007, un vidéo-club est une « *boutique qui vend ou loue des vidéocassettes enregistrées* ». L'évolution des technologies a substitué le DVD aux supports magnétiques mais la vocation de ces établissements est restée conforme à la définition. A ce titre, un vidéo-club n'est pas un lieu de diffusion de films ; d'ailleurs la législation française interdit la projection à titre commercial des cassettes et DVD ainsi commercialisés. Seules les

sex-shops associent les deux activités par le biais de projections en cabines individuelles. En Afrique au contraire, et plus particulièrement au Tchad sur lequel porte notre travail, l'Etat a défini, à des fins de contrôle et d'imposition, les contours de cette activité comme le stipule la note de présentation du décret n° 620 :

« La vidéo, produit de luxe, est introduit massivement au Tchad et le plus souvent en fraude. Parallèlement certains détenteurs de la vidéo font des affaires en organisant clandestinement des vidéo-clubs et (ou) en louant des vidéocassettes. Une réglementation en la matière s'impose pour :

- 1. Organiser le secteur nouveau de la vidéo suivant des normes techniques et en tenant compte de la moralité publique, des exigences d'hygiène de voisinage et de sécurité.*
- 2. Faire bénéficier le Trésor Central, en imposant des taxes aux détenteurs de vidéo et à ceux qui exploitent commercialement la vidéo. »²³³*

Il ressort de cette déclaration trois points majeurs :

- l'introduction massive et frauduleuse de la vidéo ;
- l'organisation et l'exploitation clandestines des vidéo-clubs ;
- la nécessité d'une réglementation de la filière.

Les deux premiers points expliquent le caractère informel de la filière vidéo. D'abord, l'introduction frauduleuse de ces marchandises sur le territoire tchadien est considérée ici comme un crime économique. Elle échappe au contrôle de la douane et constitue un manque à gagner pour le Trésor Public. Ensuite, l'exploitation clandestine des vidéo-clubs échappe à son tour aux contrôles et à la taxe des services des impôts. Pour mettre un terme à ces pratiques contraires à la législation du pays et arrêter cette hémorragie financière, la nécessité d'une instauration de règles régissant cette filière s'imposait. C'est ainsi que le décret n° 620 a été signé en août 1985 ; il a pour objectif principal le contrôle et l'organisation du secteur de la vidéo. Dans la pratique, nous le verrons un peu plus loin, ce décret rencontre beaucoup de difficultés dans son application tandis que ces dispositifs continuent à proliférer en toute illégalité.

Au Tchad, ces dispositifs sont de deux ordres : les premiers servent à la fois de lieux de vente et/ou de location de films. C'est par exemple le cas de la Société Tchad Business Center (créée

²³³ Décret n°620/PR/MDPR/INFO/DG/85 du 24/8/85, note de présentation.

en 1996) et Faza Cinéma et Vidéotheque qui louaient et vendaient des cassettes vidéo à N'Djaména avant de fermer (en 2007/2008) en raison de la prolifération des films piratés. C'est ce que nous dit un ancien responsable de vidéotheque que nous avons interrogé :

« La raison de disparition de ces vidéotheques c'est qu'il faut importer le produit mais quand il faut les mettre en location, on se rend compte qu'on fait de déficits plutôt et au fil des temps la maison est obligée de fermer. Ça c'est une chose. La deuxième chose c'est qu'avec notre proximité avec le Nigéria et le Cameroun, les gens importent des VCD à un vil prix, à 700 francs. Certains ciné-clubs en achètent directement avec eux donc il n'y a pas lieu à venir dans une vidéotheque et c'est ça vraiment qui fait qu'on est obligé de fermer. »²³⁴

La deuxième catégorie concerne l'exploitation de films. Il s'agit des structures de diffusion de films à but lucratif appelées communément « vidéo-clubs ». Ces dispositifs «visent l'exploitation commerciale de la vidéo, par un individu ou un groupe d'individus dans un ou plusieurs locaux »²³⁵. « L'exploitation commerciale » n'étant pas clairement précisée dans cette définition, nous pouvons considérer ici la diffusion comme faisant partie intégrante de l'activité commerciale au même titre que la vente car elle génère également des revenus taxables. Il en est de même pour la notion de « locaux ». Il peut s'agir d'une boutique qui vend ou loue des vidéocassettes, ou de toute autre structure (concession, cour, salle, etc.) où l'on diffuse des films enregistrés sur support analogique (cassettes) ou numérique (VCD ou DVD) moyennant une certaine somme d'argent comme c'est le cas dans la plupart des pays d'Afrique de l'Ouest. Dans la pratique, un vidéo-club est une cour d'habitation ou tout autre local loué et/ou affecté partiellement ou exclusivement à une exploitation commerciale de films²³⁶ grâce à un équipement et un support vidéo (écran de télévision + magnétoscope ou lecteur de DVD). Il en est de même pour le ciné-club, la seule différence étant le niveau de l'équipement.

6.2.2 Ciné-club

Pour un public français de moins de 30 ans peu au fait de l'histoire du cinéma, il est peu probable que le terme « ciné-club » évoque une réalité quelconque si ce n'est à travers des souvenirs transmis par des parents. Pour leurs aînés, le terme évoquera peut-être des

²³⁴ Propos recueillis le 14 avril 2010.

²³⁵ Décret n° 620 du 24 août 1985, article 2 et 4.

²³⁶ Peu importe le support (VHS, VCD, DVD) et la qualité des images.

projections de films de qualité, précédées de présentations, suivies de débats conduits par un animateur bénévole. Selon le dictionnaire théorique et critique du cinéma :

« Un ciné-club est une association non commerciale réunissant des membres pour diffuser la culture par le film » (Aumont, 2008 : 43)

Plus précisément, un ciné-club

« Est en premier lieu l'association d'un groupe d'amateurs du cinéma. Structuré par des rendez-vous ponctuels où se réunissent curieux ou amoureux du septième art, le ciné-club invite à la discussion ou à la réflexion d'un film après sa projection. »²³⁷

Dans ces définitions, trois points importants retiennent notre attention. Il s'agit dans un premier temps du caractère associatif. « *Un ciné-club est une association* » c'est-à-dire un regroupement d'amoureux du cinéma, un club d'amis. Ces derniers se réunissent et forment une communauté de réflexion et de discussion autour du cinéma. L'une des spécificités d'un ciné-club est donc de réunir des membres ayant des intérêts communs, desquels dépendront la programmation des films et les sujets de discussion qui auront lieu.

Le second point à retenir concerne le caractère non lucratif de cette association. Ces amoureux du cinéma ne se réunissent ni pour vendre un produit ni par intérêt commercial. Ceci exclut toute notion de billetterie et de tarification.

Enfin, l'objectif fondamental d'un ciné-club est, on est tenté de dire était, de « *diffuser la culture par le film* ». En effet, avec l'avènement du cinéma d'auteur, les pionniers de l'éducation populaire, à la suite de Louis Delluc, ont trouvé avec les ciné-clubs l'outil qui leur permettait de présenter à un vaste public des films de qualité en espérant ainsi faire œuvre d'émancipation culturelle.

Même si ce mouvement a perdu une grande partie de son ampleur, on peut encore trouver quelques témoignages d'internautes enthousiastes pour qui un ciné-club offre :

« Un super choix de films ! Des films extraordinaires à redécouvrir, des films venant d'autres pays. »²³⁸

Là encore apparaît le désir de découverte de l'autre, d'élargissement culturel, d'ouverture à des esthétiques inconnues.

²³⁷ Club des Amis du Septième Art, *Présentation du CASAP*, 14 janvier 2008, [en ligne] <http://casap43.blogspot.com/2008/01/prsenter-le-club-des-amis-du-septime.html>, consulté le 18 décembre 2008.

²³⁸ Club Cinoche, *Une nouveauté à Montréal*, 31 août 2008, [en ligne] <http://clubcinoche.blogspot.com>, consulté le 18 décembre 2008.

En Afrique et au Tchad en particulier, le terme de ciné-club évoque une toute autre réalité. Un ciné-club peut se définir comme un lieu dédié ou non à la diffusion des films à partir de deux éléments : un support cassette (vidéocassette) ou disque (VCD ou DVD), associé à un magnétoscope ou à un lecteur DVD et un vidéoprojecteur sur un écran mural ou sur pied. On y projette également des matchs de football diffusés sur des chaînes de télévision grâce à l'installation de paraboles. Les projections dans ces lieux ne sont jamais suivies de débat ou de conférence quelconque. La création de ces structures relève souvent d'un individu et non d'un groupe social. C'est une entreprise à vocation commerciale et non culturelle. Comme nous le verrons plus loin, un ciné-club est le fruit d'une mutation technologique d'un vidéo-club. Au Tchad comme dans d'autres pays d'Afrique, les ciné-clubs sont issus des vidéo-clubs qui sont les premières formes de structures de diffusion des images reconnues officiellement par l'administration du pays.

Le seul point commun entre ces lieux et ceux qui peuvent encore exister en France reste la projection d'images. En France, les ciné-clubs constituent des lieux d'échanges culturels entre membres, alors qu'au Tchad - même si de temps en temps il arrive que les spectateurs échangent des propos autour des films - le niveau de ces échanges reste, on le verra, plutôt fruste. De plus, ces débats ne sont en rien liés au projet de l'établissement et ne sont jamais organisés par un animateur. Ils prennent place parfois pendant la projection ou à la sortie de salle de façon désordonnée et purement spontanée. Les principaux objectifs de ces structures restent l'appât du gain pour les exploitants et le divertissement pour les publics. Nous sommes loin du contexte occidental et français en particulier où la promotion de la culture cinématographique était la raison d'être de ces structures et guidait leur programmation.

6.3 Typologie des structures et évolution des technologies

Au Tchad il faut souligner que l'histoire de l'exploitation des images a évolué selon les différents régimes qui se sont succédé :

Avant même l'avènement des vidéo-clubs, les différents régimes avaient mis l'accent sur le contrôle de la production d'images²³⁹ et non sur leur diffusion puisque les technologies ne

²³⁹ Ordonnances n° 27/PR de 1968 et n° 3/PR/CSM/SGG du 19 janvier 1976.

permettaient pas aux opérateurs commerciaux ou aux personnes privées de diffuser des images. C'est en 1985 que débute l'exploitation des salles de vidéo-club au Tchad. A cette époque, le terme ciné-club n'était pas encore connu du public.

Suite à la guerre civile de 1979, beaucoup de tchadiens s'étaient exilés. Au cours de cet exil, ils avaient acquis de nouvelles formes de pratiques grâce au « cinéma à domicile » qui n'était pas encore développé au Tchad. À leur retour, ils avaient conservé cette nouvelle pratique en apportant avec eux les équipements nécessaires pour regarder les images à domicile. C'est le début du phénomène vidéo. Chaque soir, au nom de l'hospitalité tchadienne, les voisins accouraient dans les ménages équipés d'un téléviseur et d'un lecteur de cassettes vidéo pour venir regarder des clips musicaux. Il s'agissait à l'époque des musiciens célèbres comme Bella Njoh, Ben Decca, Mbilia Bell, Petit Pays, Sallé John, etc. La télévision tchadienne n'avait pas encore vu le jour et peu de tchadiens possédaient des téléviseurs. Pour permettre à tous ceux qui venaient de mieux regarder, on sortait les équipements du salon pour les installer dans la cour de la maison. Dès lors, l'usage initial donné à ces équipements commence à changer. Le cinéma à domicile deviendra alors « compound cinema » c'est-à-dire un « cinéma de concession ». C'est dans la cour de la maison que se joueront désormais les choses et non au salon. Mais avant de revenir sur le phénomène de ces projections vidéo qui sont l'objet de notre travail, il est nécessaire que nous nous attardions sur cette notion de « cinéma de concession » pour éclairer le lecteur non-africain. En effet, ce type de cinéma est lié à un mode d'habitat et de sociabilité.

Au Tchad, comme ailleurs en Afrique, une concession est un terrain à usage d'habitation, le plus souvent clos, regroupant dans une enceinte des maisons aux fonctions diversifiées. Au village par exemple une concession est un regroupement de plusieurs cases abritant les membres d'une même famille (chef de ménage, sa/ses femmes, ses enfants, le grenier familial), le tout dans un enclos fait de secco. En ville, ce concept est transposé avec quelques différences : la clôture est en banco, mais surtout, dans le cadre d'une colocation, plusieurs familles différentes peuvent habiter une même concession. Conformément à la tradition africaine et tchadienne, les regroupements humains se font selon le principe de la séparation des sexes. La concession se divise en deux : les femmes et les enfants sont placés à l'arrière-plan, dans la deuxième cour de la concession tandis que les hommes se placent au premier plan. De cette manière également sont partagés les repas : les enfants se regroupent autour d'un plat commun, les femmes et les hommes aussi. En ville, s'il règne une entente entre les

différents locataires d'une concession, ils font de même : les hommes de la concession mangent ensemble, les femmes et les enfants également. Seule cette organisation sociale permet de comprendre le développement des premiers vidéo-clubs dont il faut souligner la dimension de sociabilité. Le caractère lucratif, on le verra plus loin, ne s'installera que progressivement.

En 1987, avec la création de la télévision tchadienne mais surtout avec la réception des chaînes satellitaires dans les ménages tchadiens, tous les soirs, à partir de 19 heures, la famille se retrouve autour de la télévision pour partager un moment de convivialité. Les téléspectateurs tchadiens apprécient beaucoup les séries télévisées africaines telles que : « *Ma Famille* » « *Commissariat de Tant Pis* » ou « *Série Akoulbi* » et surtout les séries brésiliennes comme « *Femme de Sable* », « *Marina* » ou « *Marimar* » qui ont beaucoup de succès.

Au cours des vingt dernières années, la télévision a occupé une place de moins en moins marginale²⁴⁰ dans les foyers tchadiens urbains. Cette implantation s'est faite tant bien que mal, en s'adaptant aux difficultés du terrain, à savoir, un réseau électrique aléatoire, un pouvoir d'achat très faible pour l'ensemble de la population et une couverture limitée. Nous avons consacré un chapitre particulier de notre travail à ce média et au rôle qu'il joue dans la diffusion cinématographique, mais ce que nous voulons souligner ici c'est que nous avons assisté, au cours des trois dernières décennies, à trois phénomènes concomitants : la disparition des salles de cinéma traditionnelles, l'implantation progressive de chaînes de télévision et l'arrivée des magnétoscopes puis des lecteurs de DVD. C'est de cette conjonction que sont nés les vidéo-clubs ancêtres des ciné-clubs.

Dans un premier temps, les Tchadiens avaient le plaisir de se retrouver sans distinction d'ethnie autour de ce petit écran après la guerre qui les avait longtemps séparés. C'est la « vidéo de concession » dont nous avons parlé plus haut. Petit à petit, le phénomène prendra une autre tournure. Pour permettre aux propriétaires de ces équipements d'acheter le carburant nécessaire pour faire tourner le groupe électrogène, il faut de l'argent et c'est ainsi que naîtra l'idée d'instaurer un tarif d'entrée dans la cour de la maison pour regarder les images. Il fallait désormais déboursier la modique somme de 25 FCFA (moins de 5 centimes d'euro) pour venir s'asseoir devant ce petit écran. Il y avait au programme, des clips musicaux, des films

²⁴⁰ Elle reste difficile à apprécier, comme on a pu le constater à la lecture du chapitre 5 de ce travail.

pornographiques, les matchs de football... L'appât du gain conduira ainsi les propriétaires à en faire une activité à part entière. Des vidéo-clubs naissent et avec eux, des textes réglementaires, comme celui de 1985 que nous avons évoqué plus haut.

Dans le contexte camerounais, Honoré Fouhba décrit exactement le même phénomène :

« Au départ, les cinéclubs étaient dans les domiciles ou les salons privés des propriétaires. Ceux-ci, parmi les rares personnes à avoir un poste de télévision chez soi, étaient envahis par les voisins du quartier et amis venus tous regarder soit la télévision nationale ou les films des vidéocassettes. C'est dans ces circonstances que les propriétaires ont commencé à prendre de l'argent chez les voisins du quartier avant de laisser entrer regarder les films. La rentabilité de cette petite activité a amené d'autres personnes à ouvrir des salles dites de vidéoclubs » (Fouhba : 2010)²⁴¹.

Pour ce qui concerne le Tchad, il s'agit d'une période où l'économie du pays était très faible et où il n'était pas donné à tout le monde d'avoir une vidéo à domicile. Rares étaient des ménages qui possédaient l'équipement nécessaire et ces ménages privilégiés faisaient l'objet d'envie de la part des autres. Comme nous l'avons dit plus haut, un équipement de vidéo domestique constituait bien un produit de luxe, une marque de distinction économique et sociale.

D'autre part, en 1985, le Tchad venait de sortir d'une longue guerre civile, les institutions de l'Etat n'étaient pas encore stables et n'étaient guère en mesure d'exercer des contrôles fiscaux. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'introduction de la vidéo s'est faite sans respecter les normes établies par les lois de finance. Certains individus, membres de familles de douaniers, avaient la possibilité d'emprunter l'uniforme de leurs parents et d'introduire des marchandises en provenance du Nigéria ou du Cameroun en échappant aux taxes. D'autres, grâce à leur position sociale, pouvaient intervenir pour faire libérer des marchandises sans qu'elles soient taxées. Grâce à ces pratiques, les équipements vidéo ont été massivement introduits au Tchad au vu et au su des agents de la douane qui étaient incapables d'intervenir.

²⁴¹ Nous nous excusons auprès du lecteur de ne pouvoir citer la page de ce mémoire dont nous n'avons pu consulter qu'un chapitre ; nous tenons à remercier ici Mme Odile Goerg, Professeure à l'université de Paris 7, qui a bien voulu nous donner communication d'une partie de ce document que l'auteur lui-même n'était pas en mesure de nous faire parvenir dans sa version globale.

Cette situation de fait intéresse notre travail car la vidéo était non seulement introduite de manière frauduleuse mais elle servait également, de par son caractère de produit de luxe, à organiser des affaires clandestines, juteuses pour les propriétaires. Elle était à l'origine de la location des vidéo-cassettes et de l'exploitation de vidéo-clubs informels. C'est à ce titre que les autorités ont fait paraître des textes pour la réglementation de son usage sous tous les angles : possession de la vidéo, vente et location des cassettes-vidéo et ouverture de vidéo-clubs.

Ainsi qu'en témoignent le film de Jean-Marie Teno et le travail de Stéphane Bou évoqué précédemment, ou encore l'étude de Katerina Marshfield et Michiel Van Oosterhout²⁴² ce concept de vidéo-club, même si les appellations diffèrent, a concerné de nombreux pays d'Afrique. A l'origine, quelles que soient les spécificités locales de ce type d'établissement, une constante demeure : la présence d'un poste de télévision généralement associé à un magnétoscope et une projection payante. L'évolution des vidéo-clubs et leur mutation vers un autre type de lieu de diffusion qu'est le ciné-club ont été, pour une large part, conditionnées par l'introduction de technologies nouvelles. En fait, on a assisté, de manière progressive, au détournement de technologies domestiques pour en faire, ce que Stéphane Bou appelle dans le contexte malgache « *des outils principaux du partage collectif d'expériences cinématographiques* » (Bou, 2008 : 35). Dans un autre contexte, Ogova Ondego y voit le théâtre de ce qu'il appelle « *a new cinema going culture* »²⁴³

Même s'il n'est pas dans notre propos de faire une étude comparative des différents contextes du continent africain, nous tenons à signaler deux points connexes mis en lumière par les travaux de Stéphane Bou (Madagascar) et Honoré Fouhba (Cameroun) et Katerina Marshfield & Michiel Van Oosterhout (Ouganda) : dans les trois cas, il s'agit de structures fermées dans lesquelles la lumière est occultée :

« Le plus souvent ils ressemblent à de grosses cabanes un peu branlantes, mais surtout très bruyantes. Il s'en échappe une agressive odeur de transpiration, et le rideau qui nous cache l'intérieur est gardé par un petit homme [...]. Un va et vient incessant bouscule le rideau qu'il tire et replace consciencieusement à chaque fois » (Bou, 2008 : 13).

²⁴² Marshfield (Katerina), Van Oosterhout (Michiel), *op. cit.*

²⁴³ Ondego (Ogova), *Uganda : a new cinema-going culture*, [en ligne]
<http://www.africafiles.org/article.asp?ID=19215>, consulté le 10 novembre 2011.

Ceci explique le fait qu'ils fonctionnent toute la journée, y compris aux heures ouvrables, en particulier aux heures scolaires. On comprend alors pourquoi les élèves font l'école buissonnière pour fréquenter ces établissements et pourquoi les parents :

« Ne manquent pas d'ailleurs de venir très souvent dans les vidéoclubs à coups de fouets, y chercher leur progéniture ». (Foughba : 2010)

Même si ce type de fonctionnement a pu avoir lieu au Tchad dans les premières années d'apparition des vidéo-clubs, on peut dire qu'il a pratiquement disparu, au moins dans la capitale.

Pour ce qui concerne notre terrain de recherche, c'est en 1990 à la faveur de l'introduction de la démocratie, de la mise à disposition des films au format DVD et de l'apparition des vidéoprojecteurs que naîtront les ciné-clubs au Tchad. A partir de ce moment, les équipements et les locaux des vidéo-clubs évoluent et l'on voit apparaître de nouveaux types de structures appelées ciné-clubs. Ces structures diffèrent des précédentes sur de nombreux points : investissements, équipements, frais de fonctionnement, programmations et recettes.

La différence qui existe entre un vidéo-club et un ciné-club au Tchad se situe non seulement au niveau des caractéristiques des lieux mais également au niveau des investissements financiers, matériels et humains, des frais de fonctionnement et, bien entendu, du montant des recettes. Comme nous le verrons, cette différence se situe aussi en termes d'image. On pourrait dire que ce saut technologique a entraîné progressivement ces établissements dans un statut intermédiaire entre la salle de cinéma traditionnelle et le petit vidéo-club clandestin des origines.

6.4 Les ciné-clubs comme opérateurs économiques

Avant d'être des opérateurs culturels, les établissements qui nous intéressent ici sont des opérateurs économiques et, en dépit de leur caractère informel, sont soumis aux mêmes exigences de rentabilité et de retour sur investissement que les autres. Leur création relève d'un risque entrepreneurial dont nous avons cherché à comprendre les mécanismes, leur ouverture et leur fermeture sont régies par la seule loi du marché. C'est à ce titre que nous les étudions dans les pages qui suivent.

6.4.1 Investissement initial : équipement, local et matériel

A l'origine, l'investissement lié à la vidéo se résumait à l'achat d'un téléviseur, d'un magnétoscope et d'un groupe électrogène. Nous sommes dans les années 80. L'objectif de l'acquisition de ce matériel n'étant pas commercial, il servait en un premier temps au divertissement familial ; il n'était donc pas nécessaire de louer un local pour ce type d'usage. Le salon, tout au plus la cour de la maison, suffisait. Par la suite, nous l'avons déjà souligné, ce matériel a acquis une vocation commerciale. Il a servi à la création de ce que nous avons appelé « cinéma de concession » ou « compound cinema » qui subira une mutation pour devenir « vidéo-club » puis « ciné-club » aujourd'hui. Le coût d'investissement global lié à un vidéo-club se situait aux environs de 600 000 à 700 000 francs CFA, voire plus. Pour ouvrir une « salle » de vidéo-club, il fallait au minimum les éléments suivants:

Tableau n°11 : Coût estimatif pour l'investissement d'un vidéo-club

<i>Nature du matériel</i>	<i>Coût approximatif en Francs CFA</i>
Groupe électrogène	100 000 à 120 000
Téléviseur	100 000 à 120 000
Magnétoscope	100 000 à 120 000
Enceintes	100 000 à 200 000
Bancs / équipement de la salle	100 000 à 150 000
Coût global estimatif	500 000 à 710 000

Ce coût global d'environ 500 000 à 700 000 francs CFA ne tient pas compte des démarches administratives, rarement entreprises au demeurant, pour l'obtention d'une autorisation légale dont le coût s'élevait à **environ**²⁴⁴ 60 000 francs CFA. Dans la plupart des cas, les propriétaires de vidéo-clubs fournissent tout l'équipement à leurs enfants qui sont tenus de les gérer au profit de la famille. Le vidéo-club devient alors une petite entreprise familiale, une source de complément de revenu pour le ménage. Ainsi, en dehors de l'argent nécessaire pour l'achat du carburant destiné à faire fonctionner régulièrement le générateur et la location ou

²⁴⁴ Nous ne pouvons donner un montant exact tant les textes administratifs eux-mêmes sont imprécis. Ce montant n'est pas fixe. Il varie selon des critères opaques résultant, comme c'est souvent le cas, d'une négociation, voire d'une transaction non officielle.

l'achat des films, les enfants gestionnaires mettent les recettes du ciné-club à la disposition du ménage pour subvenir à ses besoins élémentaires (nourriture, fournitures scolaires, soins sanitaires, assistance à la famille élargie), ce qui permet au chef de famille (appelé chef de ménage) d'économiser sur son revenu principal pour la réalisation d'autres projets au profit du ménage, compte tenu des conditions socio-professionnelles et salariales²⁴⁵ du pays.

Aujourd'hui, pour ce qui concerne les ciné-clubs, la différence porte sur le niveau de l'équipement et la taille des locaux nécessaires. Pour simplifier, on pourrait dire qu'on se situe à une autre échelle et qu'on sort d'un cadre strictement domestique. Pour créer un ciné-club, il faut, à la place du téléviseur, un écran sur pied d'environ 4 mètres sur 2 m 50 fabriqué à base des feuilles métalliques d'une valeur d'environ 100 à 150 000 francs pour certains, un pan de mur peint en blanc pour d'autres. Le lecteur DVD remplace les magnétoscopes des premiers vidéo-clubs. La superficie occupée devient importante, ce qui nécessite la fabrication d'un grand nombre de bancs. Cette différence a un impact direct sur le volume de l'investissement initial. Il est de l'ordre de 1 à 3 millions de francs CFA. Un vidéoprojecteur qui se vendait entre 2 et 2,5 millions de francs CFA il y a dix ans, coûte aujourd'hui de l'ordre de 500 000 francs CFA. Cette baisse des prix du matériel a sans doute été à l'origine de l'explosion du nombre des ciné-clubs dans la mesure où le risque financier était moins important. Il faut y ajouter l'achat d'un groupe électrogène d'une capacité moyenne, du matériel de sonorisation, la rémunération du personnel engagé et le coût du loyer si l'exploitant n'est pas propriétaire.

« Au début, pour avoir un projecteur il faut environ 2,5 millions, les autres petits matériels (écran, stabilisateur, sonorisation, câbles électriques, etc.) reviennent aussi à un million, le groupe électrogène nous l'avons acheté à 850 000 francs à Tchami Toyota, il faut aussi 500 000 francs pour les bancs, le loyer nous revient à 80 000 francs par mois. Grosso modo, il faut environ 5 millions de francs CFA. Aujourd'hui, le prix des choses a un peu baissé. »²⁴⁶

Si l'on tient compte du coût d'investissement élevé mentionné ci-dessus comparé au niveau socio-économique précaire des tchadiens pendant la période post-guerre civile 1999 - 2000, il n'était pas facile de se lancer dans l'exploitation des ciné-clubs. Ceux qui s'étaient lancés dans cette activité étaient très peu nombreux tant il était difficile de réunir les moyens financiers nécessaires pour l'achat des équipements et l'ouverture d'une salle de ciné-club.

²⁴⁵ Il faut retenir qu'à l'époque (dans les années 1980), les agents de l'Etat ne recevaient chaque mois que la moitié de leur salaire.

²⁴⁶ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

D'autre part, l'insécurité qui régnait alors rendait aléatoire tout investissement dans un lieu de divertissement. On peut dire qu'avant la fin de la guerre civile la fréquentation des ciné-clubs n'était pas encore inscrite dans les pratiques culturelles des tchadiens urbains. Enfin, dans les propos de l'exploitant que nous venons de citer, il faut remarquer que celui-ci mélange fonctionnement et investissement ; ceci montre que les notions de budget ou de compte d'exploitation sont assez étrangères à la gestion de ce genre d'établissements. Les autres exploitants auraient sans doute tenu des propos similaires et on peut considérer qu'il s'agit là d'un cas représentatif de l'état de la profession.

Quant au local, il s'agit le plus souvent d'un domicile privé, d'une concession d'une cour d'habitation ou parfois de locaux spécialement loués à cet effet. Il peut être vaste ou exigu mais en général ce sont de grandes cours qui servent à la fois de ciné-clubs et d'habitations. Dans ce cas, les activités familiales se déroulent sur les mêmes lieux que les projections des films. C'est également l'exemple du ciné-club présenté dans le film « *Le Ballon d'or* »²⁴⁷ géré par un libanais, marchand de poisson et dont l'activité commerciale se déroule sur les lieux mêmes du ciné-club. Ce caractère hybride de l'établissement est d'ailleurs signalé par son enseigne où l'on peut voir un écran de télévision dans lequel figure un poisson.

6.4.2 Frais de fonctionnement : local, personnel, achat de films

Comme pour l'équipement du local et les investissements techniques, les frais de fonctionnement d'un ciné-club sont d'un montant assez largement supérieur à ceux d'un vidéo-club. Ceux qui sont liés au personnel varient selon la taille des dispositifs. La location ou l'achat des films qui constituent la programmation sont indépendants de la taille des établissements. Pour l'instant, nous ne nous intéresserons à cet aspect que du point de vue budgétaire.

Local : propriété privée ou location

En général, les vidéo-clubs sont implantés dans les domiciles ou sur de petites surfaces. A ce titre, il est rare qu'il y ait un loyer à payer ou il est d'un montant minime. Quant aux ciné-clubs, bien qu'ils soient aussi parfois implantés au domicile des exploitants, la plupart d'entre eux occupent des locaux dédiés spécialement à cette fin. Il peut s'agir aussi d'une activité partagée. Parfois ils sont exclusivement loués pour l'exploitation d'un ciné-club et nécessitent

²⁴⁷ Cheik Doukouré, « *Le Ballon d'or* », 1994, 1h30mn.

le paiement d'un loyer mensuel. L'absence de textes réglementaire concernant le contrat de bail au Tchad place souvent les locataires dans une position peu confortable ; ce vide juridique permet aux propriétaires d'agir à leur guise et de prendre parfois des décisions unilatérales sans tenir compte des avis de leurs locataires. Ils sont libres de décider du départ d'un locataire à tout moment ou d'augmenter le montant du loyer à volonté. Ils n'ont aucun respect envers les droits du locataire et restent toujours maîtres du local même s'ils n'y résident pas et le louent. Voici les témoignages d'un exploitant à propos du comportement de son bailleur :

« Auparavant j'ai essayé de demander un local. Partout où j'ai essayé de demander les gens m'ont dit qu'ils ne peuvent pas me donner un bail au-delà d'un an et puis vous êtes sans ignorer les caprices des bailleurs ici à N'Djaména. J'en ai fait une amère expérience à Ardebdjournal. C'était un terrain nu, abandonné qu'on a pu exploiter mais avec le temps, le propriétaire nous a causé tellement d'ennuis. J'étais obligé de déménager. Bien que c'était une affaire qui le profitait énormément parce qu'il avait le monopole du commerce à l'intérieur en tant que propriétaire. Les ventes de pistaches, de jus d'oseille etc. étaient tenues par ses enfants. D'autres personnes n'avaient pas le droit d'introduire leurs articles au ciné-club. Malgré cela, il nous a tellement causé d'ennuis. Quand il y avait des cas de décès dans sa famille ou même si quelqu'un arrivait à mourir dans un autre quartier voisin, on organisait les retraites de deuil là parce qu'il y avait des bancs, de l'électricité, des jarres d'eau etc. Mais en dépit de cela, il nous a tellement causé d'ennuis qu'on avait quitté. Ce qui est regrettable c'est que personne ne nous a remplacés. C'est pour cette raison que j'ai préféré exploiter le ciné-club ici à la maison pour ne pas avoir d'autres ennuis. »²⁴⁸

L'expérience décrite par cet exploitant fait ressortir deux difficultés majeures dans l'exploitation de ces locaux : la nécessité de composer avec les autres activités qui se déroulent dans les ciné-clubs à l'initiative des propriétaires, sans lien avec la projection des films et, plus généralement, la précarité que subissent les exploitants de ces dispositifs quand il s'agit d'une location.

A côté des projections régulières de films, les ciné-clubs permettent l'exercice d'un commerce florissant de boissons et d'aliments directement liés à la consommation des spectateurs sur place. Vu le profit que génère ce type de commerce, le propriétaire du local ne veut en aucun cas céder cette activité à d'autres. Elle constitue donc une chasse gardée de la famille. Dans l'exemple cité, la seconde activité sociale qui se déroule dans ces lieux est l'organisation des cérémonies de deuil. Au Tchad, les cérémonies de deuil sont d'une importance sociale

²⁴⁸ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

capitale, d'où le conflit entre le bailleur et le locataire exploitant qui ne peut trouver de solution en l'absence d'un cadre juridique ferme. Ici la force de la tradition et des rites coutumiers prennent le pas sur l'activité commerciale de l'exploitant. Ce type de difficultés a été à l'origine de la conversion de certains domiciles en ciné-clubs. Cette conversion a un double avantage. Elle permet, dans un premier temps, d'éviter des déboires avec les propriétaires quand il s'agit d'un bail. D'autre part, elle permet aux exploitants de supprimer un poste budgétaire important. Le montant du loyer d'un ciné-club varie selon la superficie occupée. Il est aussi fonction du lieu d'implantation. Même si la superficie n'est pas grande et qu'il s'agit d'un quartier plus peuplé, le coût du loyer reste élevé compte tenu de la clientèle potentielle. A titre d'exemple, le coût d'un loyer moyen pour un ciné-club est de l'ordre de 40 000 francs CFA par mois (environ 60 euros). Il peut aller jusqu'à 80 000 ou 100 000 francs CFA (environ 120 à 150 euros). A l'inverse, le personnel des vidéo/ciné-clubs est souvent constitué d'une main d'œuvre non rémunérée.

A cet égard, il faut distinguer les petites structures qui, par leur implantation et leur taille, relèvent encore d'une économie familiale et presque domestique et les établissements de plus grande envergure (plusieurs centaines de places). Dans ce dernier cas, deux situations se présentent : ou cette entreprise prend naissance pour valoriser un terrain existant dans la famille et ne change pas de statut, soit la famille ne possède pas de terrain suffisant pour son extension et ce qui était à l'origine une petite structure implantée au domicile familial migre vers un terrain de location pour se développer et change alors d'échelle.

Personnel

La gestion d'un ciné-club nécessite plus de personnel que celle d'un vidéo-club. Celui-ci peut n'être géré que par une ou deux personnes, le personnel d'un ciné-club peut atteindre trois à quatre personnes. Ce personnel est souvent recruté parmi les membres de la famille. Au Tchad, les ciné-clubs sont souvent des entreprises familiales : « *ce ciné-club a été repris par mon oncle. C'est lui le propriétaire. Moi je ne suis que le gérant* »²⁴⁹ nous a fait remarquer un gérant d'un ciné-club. Ce mode de fonctionnement est assez courant en Afrique pour d'autres activités. Il peut s'agir aussi bien d'une petite épicerie ou d'un taxi²⁵⁰ : le détenteur d'un petit capital décide d'investir et fait gérer l'activité commerciale par un autre membre de sa famille avec qui il partage les revenus. Pour un autre, c'est une activité familiale qui prospère bien :

²⁴⁹ Entretien n°16 avec Abakar réalisé le 10 janvier 2009

²⁵⁰ C'est par exemple le cas dans le film « *Taxi pour Aouzou* » d'Issa Serge Coelo.

« Nous sommes finalement un groupe de trois ciné-clubs. C'est un peu familial au départ. L'un est actuellement sous ma responsabilité. Il est à Moursal. Il y a un autre qui est à Chagoua sous la responsabilité de mon grand frère et il y a un troisième à Amtoukouin qui est sous la responsabilité d'un petit frère. Mon grand frère est au niveau de La Persévérance Mère, moi je suis au niveau de l'annexe I et mon petit frère est au niveau de l'annexe II. »²⁵¹

Tout le personnel d'un ciné-club appartient généralement à une même famille. Dans cette perspective, l'on ne peut plus parler d'employés comme le souligne le gérant d'un ciné-club :

« Parler d'employés c'est peut-être trop dire mais il y a quand même des gens qui travaillent avec moi et le ciné a environ cinq personnes qui travaillent presque tous les jours. »²⁵²

Un autre dira :

« Ici on n'emploie pas des gens. On est seulement que trois. »²⁵³

Dire qu'on « n'emploie pas des gens » et que trois personnes travaillent dans l'établissement sous-entend que ces trois personnes font partie de la famille, qu'ils sont au service de leur oncle et qu'ils n'ont pas un statut d'employés. Si tel est le cas, il est difficile de parler de salaire pour le personnel d'un ciné-club puisqu'en Afrique, le service d'un parent n'est pas payé. C'est le lien de parenté qui compte. Les recettes générées par le ciné-club servent souvent à subvenir aux besoins de toute la famille. Mais s'il arrive que le personnel soit recruté, on fait toujours appel aux cousins, aux neveux, bref aux proches de l'exploitant et à ce titre, le « salaire » est toujours dérisoire. Ainsi, il est assez difficile de connaître le traitement de base du personnel d'un vidéo/ciné-club dans la mesure où ce traitement – il serait sans doute plus juste de parler de gratification - ne répond à aucun critère.

Nous reviendrons sur l'aspect budgétaire de ces établissements, mais il faut auparavant, pour en comprendre le fonctionnement, étudier la répartition des tâches. En effet, même si le nombre de postes varie selon la taille des dispositifs (entre 500 à 2000 m² pour les grands espaces exclusivement dédiés et moins de 500 m² pour des espaces faisant partie de la cour du

²⁵¹ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Entretien n°16 réalisé avec Abakar le 10 janvier 2009.

ménage) et selon l'organisation des exploitants, on retrouve approximativement les mêmes fonctions, parfois cumulées par une seule et même personne. D'une part, il y a :

« Deux caissiers qui se relaient à la matinée et à la soirée. L'un à la matinée et l'autre à la soirée. Il y a le responsable chargé de matériel qui s'occupe de l'installation de matériel et de les ramener dedans. Il y a aussi un gardien et un autre qui joue le rôle de superviseur pour voir comment les choses fonctionnent. S'il y a des difficultés avec les clients, s'il y a un problème de place, c'est lui qui les oriente un peu. Donc c'est à peu près comme ça. Moi je joue le rôle de coordonnateur. »²⁵⁴

Dans ce cas, le nombre d'employés varie entre 5 à 6 personnes et les différents postes de responsabilité sont : le caissier, le chargé de matériel, le gardien, le surveillant et le coordonnateur qui est le plus souvent l'exploitant lui-même. Le point important à retenir dans cette déclaration concerne le comportement des spectateurs d'un ciné-club par rapport à celui d'un public européen d'une salle de cinéma. Alors que règne aujourd'hui dans les salles traditionnelles occidentales une norme de comportement établie – immobilité, silence, respect des autres spectateurs et de l'œuvre -, en Afrique et au Tchad en particulier, les spectateurs de ciné-club ont besoin d'un surveillant pendant la projection. Ceci illustre l'immaturité culturelle du public de ces lieux.

Dans d'autres cas quand il s'agit d'une petite structure ne faisant pas assez de recettes, il n'y a que :

« Deux employés, l'un s'occupe de l'installation, il ouvre le ciné-club et l'autre balaie la cour et s'occupe des clients qui bavardent ou ceux qui ne restent pas tranquilles. »²⁵⁵

Dans ce dernier cas, les postes de responsabilité se limitent au chargé de matériel et au surveillant. Les deux jouant à la fois le rôle de projectionniste, de technicien pour le premier et d'agent de nettoyage et de surveillant pour le second.

Les éléments de description que nous avons fournis montrent bien la difficulté pour le chercheur d'apprécier ce qu'est le budget de fonctionnement réel de ce type d'établissement. D'ailleurs, cette approche comptable est totalement étrangère aux gestionnaires (si tant est que le terme convienne) de ces structures. Les informations que nous avons pu recueillir sont parcellaires et sans doute sujettes à caution comme c'est le cas pour toute entreprise relevant

²⁵⁴ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

²⁵⁵ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

du secteur informel ; cependant, nous avons tenté de chiffrer grossièrement les différents postes d'un budget de fonctionnement moyen d'un ciné-club afin de donner au lecteur européen une idée des montants engagés.

Poste de gardien

Le local étant souvent situé dans un endroit exclusivement dédié au ciné-club, il est nécessaire de recruter un gardien qui s'occupe de la surveillance des locaux et du matériel (bancs, écran, paraboles, etc.) pendant les heures de fermeture. Cette pratique est très répandue dans la plupart des villes d'Afrique pour de nombreux types d'établissements commerciaux et même des locaux d'habitation. Elle est liée à une petite délinquance endémique. Ce gardien assure souvent, la fonction de portier ou de surveillant pendant les séances de projection en plus de sa mission principale. Si un portier n'est pas employé, le gardien aide aussi l'exploitant à la caisse à l'heure d'entrée et continue ce travail pendant la séance pour s'occuper des retardataires tandis que l'exploitant s'occupe de la technique à l'heure de projection. Dans les établissements de taille modeste où il n'y a pas d'autre portier et où le gardien n'assure pas aussi la fonction de caissier, l'exploitant, une fois qu'il a lancé la séance de projection, retourne à sa caisse à l'entrée pour s'occuper de l'entrée des retardataires. L'investissement pour le poste de gardien ne dépasse pas 25 000 francs par mois. Il peut atteindre 30 000 francs pour des exploitants généreux et des ciné-clubs qui font plus de deux 200 entrées par séance et par jour.

Portier ou caissier

Dans une salle de cinéma traditionnelle telle qu'on peut en voir en France par exemple, le portier est celui qui se tient à la porte et contrôle les entrées en vérifiant les billets vendus à un guichet par le caissier. Dans le cas d'un ciné-club tchadien, il n'y a le plus souvent aucun ticket à contrôler. Il n'y a pas non plus de guichet. La même personne se tient à la porte et joue le rôle de guichetier et de portier. Il récupère le prix de la place sans délivrer de billet en contrepartie et laisse passer les spectateurs. Dans la plupart des cas, ce rôle est tenu par l'exploitant lui-même lorsque les autres employés n'appartiennent pas à la famille ou si on ne leur fait pas confiance comme c'est le cas sur la photo ci-dessous.

Photo n°14 : Exploitant d'un ciné-club dans le rôle de portier/caissier



© Photo Patrick NDILTAH

Dans le cadre d'une entreprise familiale, c'est souvent l'aîné ou la personne considérée comme honnête qui occupe ce poste. Il est déterminant pour l'échec ou le succès commercial de l'entreprise. Comme il est souvent occupé par le propriétaire lui-même, son incidence en matière budgétaire est difficile à apprécier. Certains exploitants que nous avons interrogés se disent propriétaires de l'entreprise et considèrent qu'ils n'ont pas besoin de salaire pour la gérer²⁵⁶. Mais à la question de savoir combien ils devraient rémunérer le titulaire de ce poste s'ils devraient employer quelqu'un, voici ce que nous dit un exploitant :

« C'est un problème de recette. Vous savez, nous ne faisons pas une recette fixe. Tout dépend des entrées. Mais comme il s'agit de la caisse, il s'agit de confiance et il ne faut pas employer n'importe qui. Pour éviter que le caissier ne soit tenté de prendre de l'argent frauduleusement dans la caisse, je pense que 50 000 francs par mois est raisonnable. Mais là encore, il faut comprendre que certains caissiers mettent l'argent en poche ou laissent entrer gratuitement leurs petits camarades. Puisqu'il n'y a pas de billets pour vous permettre de vérifier cela, vous ne pouvez pas vous rendre compte de cela alors de préférence, même s'il faut employer quelqu'un d'autre comme caissier, il faut toujours être à ses côtés lors des entrées. »²⁵⁷

Cette déclaration illustre le peu de confiance que les exploitants des ciné-clubs font aux caissiers ou aux portiers. Cette méfiance est évidemment liée à l'absence de billetterie, donc à l'impossibilité d'exercer un contrôle quelconque sur la caisse. Il s'agit là d'un aspect

²⁵⁶ L'idée, pour un exploitant, de se verser un salaire n'aurait de sens que si l'entreprise avait une comptabilité et produisait une déclaration fiscale. Ce n'est évidemment pas le cas.

²⁵⁷ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

important dont les implications, comme nous le verrons plus loin, dépassent sensiblement l'aspect purement comptable. Du point de vue du fonctionnement de ces structures, ce phénomène fait partie des caractéristiques marquantes qui permettent de placer cette activité dans le secteur informel. On peut s'en rendre compte en ré-examinant brièvement les critères théoriques liés à ce concept.

6.4.3 Les ciné-clubs comme illustration du secteur informel au Tchad

L'expression « secteur informel » ou « secteur non structuré » émane du Bureau International du Travail (BIT). Selon cet organisme, plusieurs critères ont été retenus pour caractériser le travail dans ce secteur. Il s'agit de :

- *la facilité d'accès aux activités ;*
- *l'utilisation de ressources locales ;*
- *la propriété familiale des entreprises ;*
- *l'échelle restreinte des opérations ;*
- *l'utilisation de techniques simples et le nombre réduit de travailleurs ;*
- *qualifications qui s'acquièrent en dehors du système scolaire officiel ;*
- *marchés échappant à tout règlement et ouvert à la concurrence²⁵⁸.*

A la lumière de ces caractéristiques, examinons en quoi elles sont constitutives de l'informalité des ciné-clubs au Tchad :

Nous disons d'abord que l'exploitation d'une « salle » de ciné-club est facile d'accès au Tchad. Comme nous le verrons un plus loin, beaucoup d'exploitants de ciné-clubs ne passent pas par la voie autorisée et n'ont donc ni existence administrative ni existence fiscale. Ce qui importe dans l'exploitation d'un ciné-club au Tchad est la possession d'un local et d'un équipement nécessaires pour cette activité. A ce titre, c'est une activité ouverte et facile d'accès à tout individu ayant les possibilités financières et matérielles.

Comme nous l'avons montré plus haut, à l'exception du matériel technique de projection et d'amplification qui est importé, tous les autres éléments de l'infrastructure sont fabriqués avec des matériaux locaux : bois, banco par exemple.

²⁵⁸ Wikipedia, *Economie informelle*, [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Secteur_informel, visité le 18 mars 2011.

En changeant de taille et de nom, les vidéo-clubs devenus ciné-clubs n'ont pas radicalement changé au plan structurel, alors même qu'ils ont parfois acquis une taille comparable à de grandes salles de cinéma traditionnelles. La plupart d'entre eux, nous l'avons déjà dit, appartiennent aux familles et constituent selon le cas, une source de revenus principale ou le plus souvent complémentaire. Il arrive parfois qu'un propriétaire revende les équipements de son ciné-club à quelqu'un d'autre. Dans ce cas, le nouvel exploitant continue à verser les frais de location du propriétaire des locaux. C'est le cas d'un ciné-club à Chagoua :

« Je ne connais pas à qui appartenait le ciné avant. Nous avons repris ça il y a trois mois. Mon oncle a acheté l'équipement avec le premier propriétaire et nous continuons à payer le loyer. »²⁵⁹

Ce rachat ne concerne le plus souvent que l'équipement et non les locaux. Dans ce cas de figure, il s'agit d'un simple transfert de bail. Dans d'autres circonstances, ce rachat vise toute la structure comme c'est le cas de cet exploitant que nous avons interrogé à propos de la date de création de son dispositif :

« Ce ciné-club a été créé par quelqu'un d'autre. J'ai payé avec lui. J'ai travaillé avec lui et en partant il m'a dit qu'il voulait abandonner ce lieu et si je veux, il pourra me laisser et puis je lui rembourserai. Je l'ai remboursé et j'ai pris la place et je suis en train de continuer ce travail. »²⁶⁰

Les techniques utilisées dans l'exploitation d'un ciné-club au Tchad sont simples. Une fois acquis, le matériel n'exige aucune mise en œuvre particulière. En dehors du poste de technicien, les postes de gardien, de portier ou de surveillant qu'occupent le personnel d'un ciné-club ne nécessitent ni formation scolaire ni diplôme. Même pour le poste de technicien, le métier s'apprend souvent sur le tas. Point n'est besoin d'aller à l'école pour devenir technicien de ciné-club. Les qualifications pour tous les postes s'acquièrent en dehors du système scolaire officiel.

Enfin le marché des ciné-clubs n'obéit à aucune règle précise ou plus exactement il ignore impunément toute réglementation existante. Il est donc totalement ouvert à la concurrence. Cette concurrence se situe seulement au niveau du savoir-faire de l'exploitant.

L'investissement initial reste modeste en regard du retour espéré ; seul le fait de ne pas

²⁵⁹ Entretien n°16 réalisé avec Abakar le 10 janvier 2009.

²⁶⁰ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

posséder un terrain peut constituer une entrave à une entrée sur le marché.

En somme, l'exploitation du ciné-club au Tchad est une activité familiale facilement accessible à tous, échappant à toute règle de contrôle. Elle se sert souvent d'une main d'œuvre locale restreinte, gratuite ou à bon marché, le plus souvent non qualifiée lui permettant de faire de recettes nécessaires à la survie de la famille. A l'exception de l'acquisition d'un équipement technique importé, cette activité satisfait parfaitement aux critères qui définissent l'économie informelle.

Au-delà d'un aspect purement classificatoire qui serait de peu d'intérêt, cette identité informelle a une implication majeure sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : à l'évidence, elle exclut de fait les ciné-clubs de tout circuit de distribution officiel lié au secteur cinématographique, mais elle a même pour conséquence de restreindre leur programmation à un marché parallèle des DVD piratés et, partant, à exclure des écrans un certain type d'œuvres, en particulier une bonne partie des films africains.

6.4.4 Recettes : entrées, billetterie

Absence de billetterie, affectation des recettes

Dans le cadre d'une salle traditionnelle, une recette est fonction du nombre de billets vendus, lequel correspond au nombre des entrées. Ce nombre est également fonction des sièges que compte une salle de cinéma. Grâce à ces données, il est facile de connaître les recettes d'une salle et surtout les entrées qu'elle fait par séance de projection. L'on ne peut vendre plus de billets que de nombre de sièges dont dispose une salle. Or, dans une salle de ciné-club, la situation est tout autre. Tant qu'il existe l'espace physique nécessaire pour accueillir les spectateurs, on les laisse entrer. Ils peuvent se tenir debout, s'asseoir sur les fauteuils qu'ils apportent de chez eux ou se servent parfois des sièges de leurs motocyclettes et de leurs bicyclettes pourvu qu'ils aient l'espace où les poser. Dans une telle situation, la notion de jauge d'une salle de ciné-club n'a guère de sens. Il s'ensuit qu'on peut faire autant d'entrées et autant de recettes qu'il y a d'espace disponible dans la cour. L'absence de billetterie, le favoritisme des portiers, l'absence d'une connaissance exacte du nombre de sièges dans une « salle » de ciné-club et l'absence d'un montant fixe dans la tarification des entrées sont constitutifs de l'identité économique, mais aussi sociale, des ciné-clubs.

Au plan de l'économie de la filière cinématographique, les conséquences de cette situation sont fortement dommageables. En effet, si la totalité de la recette revient à l'exploitant, aucune remontée de recettes n'est possible vers la production²⁶¹ et c'est tout le financement des œuvres cinématographiques qui en pâtit. Pour les films largement amortis sur d'autres marchés, les conséquences sont moindres, mais pour la majorité des films africains, à l'exception des films nigériens qui constituent un cas spécifique, il en va tout autrement.

Jusqu'à un passé récent, cette situation ne préoccupait guère les autorités tchadiennes : aucun texte réglementaire concernant les ciné-clubs ne faisait obligation aux exploitants de tenir une billetterie, ce qui rendait *ipso facto* impossible l'existence d'un fonds spécifique de soutien à la production sur le modèle français dans lequel :

« Une partie des recettes d'une salle est destinée à payer les impôts indirects, la TVA. Le CNC prélève la taxe spéciale additionnelle qui alimente le Fonds de soutien cinématographique. La société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) perçoit elle aussi un pourcentage sur le billet. La part réservée au distributeur est négociée entre celui-ci et l'exploitant des salles. Elle varie en fonction des films (exclusivité, reprise, durée de la projection, etc.) » (Vanoye, 2007 : 97)

Assez curieusement, mais de manière assez logique si on y réfléchit, lorsque l'Etat a voulu trouver une source de financement pour soutenir la création cinématographique à la suite du succès cannois de Mahamat Saleh Haroun, ce n'est pas vers les ciné-clubs qu'il s'est tourné, sachant bien qu'un tel dispositif serait inapplicable ; il a préféré introduire une taxe sur les opérateurs de téléphonie mobile parce que la technologie de la filière rendait difficile l'évasion fiscale et qu'il existait une matière taxable facilement contrôlable. Moyennant quoi les ciné-clubs peuvent continuer de pratiquer un mode de fonctionnement des entrées fondé sur des critères sur lesquels il est intéressant de se pencher, moins pour des raisons comptables que pour des motifs sociologiques.

Entrées non payantes

Partons d'une réalité simple : Il y a en général plus d'entrées que de recettes car tout le monde ne paie pas son entrée. Cette situation s'explique par le simple fait qu'au Tchad, l'exploitation

²⁶¹ A l'exception du film « 48 heures pour retrouver ma femme » de Prosper Nadjilem, diffusé à la fois dans plusieurs ciné-clubs de N'Djaména sans l'accord préalable des exploitants en mars 2009, au prix de 500 francs l'entrée et dont toutes les recettes étaient revenues au producteur. A titre d'exemple, le ciné-club Persévérance de Moursal a fait à lui seul une recette de plus de 450 000 francs pour ce film.

d'une salle de ciné-club ne respecte pas les principes d'une logique comptable. Si logique il y a, elle est fondée sur les rapports humains et sociaux qu'entretiennent les exploitants avec leurs publics et non sur la rigueur d'une gestion d'établissement. C'est sur la base de ces rapports que tous les spectateurs ne paient pas leur entrée. Pour mieux appréhender ce phénomène spécifique aux ciné-clubs, nous nous sommes entretenus avec quelques exploitants de la ville de N'Djaména.

Il ressort de ces entretiens qu'il existe trois catégories de publics qui ne paient pas leur entrée. Il s'agit des spectateurs « fidèles » au lieu de diffusion, des amis de l'exploitant ou du portier et enfin des resquilleurs.

Pour distinguer les spectateurs dits « fidèles », ce qui est le plus important aux yeux de l'exploitant c'est la régularité et la fréquence de leur fréquentation du ciné-club. Cette attitude est parfaitement compréhensible si on tient compte de l'exacerbation de la concurrence que nous évoquerons plus loin. En récompense de cette fidélité, ils sont acceptés en « salle » le jour où ils n'ont pas d'argent :

« Il y a certains gens qui viennent régulièrement mais le jour où ils n'ont pas d'argent, on les laisse entrer. »²⁶²

Cette régularité n'est évidemment pas marquée par une carte de fidélité. Il est même difficile de préciser seuil à partir duquel un spectateur peut être considéré comme régulier ou fidèle au ciné-club. Même les exploitants n'arrivent parfois pas à définir avec exactitude ce qu'ils considèrent comme « le seuil de fidélité ». Venir régulièrement peut signifier venir tous les jours, tous les week-ends, une fois par semaine ou même par mois. Il n'y a rien de précis et il est donc difficile de quantifier cette fréquence qui marque la fidélité d'un spectateur au lieu. Il s'agit simplement d'un visage connu du propriétaire. Ceci relève du caractère informel de ce secteur. Cette situation s'explique également par la nature de l'établissement lorsqu'on sait qu'il s'agit d'un cinéma de quartier, d'un dispositif qui s'adresse aux publics d'un espace géographique où tout le monde se connaît. C'est une des caractéristiques d'un ciné-club.

La seconde catégorie de spectateurs concerne ceux qui, au nom de l'amitié, sont libres de payer ou non leur entrée :

²⁶² Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

« Il y a aussi des amis avec qui on a grandi ensemble dans un même quartier. A ceux-là par exemple, on ne demande pas d'argent quand ils viennent. Mais quand ils tendent l'argent, nous le prenons puisque nous sommes dans un commerce. »²⁶³

Dans cette catégorie, les relations humaines priment sur les règles commerciales. Etre un ami de l'exploitant suffit pour disposer de cette liberté de payer ou non son entrée. Il s'agit bien de la liberté du client ; c'est lui qui choisit et le propriétaire se plie à son choix. S'il y a conflit entre deux logiques --celle de l'exploitation commerciale et celle des codes de sociabilité--, c'est la seconde qui l'emporte. Ces rapports soulignent la différence qui existe entre l'exploitation commerciale d'une salle de cinéma traditionnelle et celle d'une salle de ciné-club en Afrique ou au Tchad.

La dernière catégorie concerne les resquilleurs :

« Peut-être que ce sont les gens qui sont assez malins qui peuvent s'infiltrer en disant qu'ils vont juste chercher quelqu'un et revenir ou bien qu'ils viennent de sortir et qu'ils reviennent. Comme ils sont nombreux, quelquefois les caissiers qui sont à la porte ont de la difficulté à les identifier donc ils s'infiltreront facilement. »²⁶⁴

Au-delà de cette technique de resquille qui consiste à prétendre qu'on entre juste en salle pour rechercher quelqu'un et ressortir, ou qu'on vient juste de sortir pour s'acheter à manger à l'entrée de la salle, le mot important est « peut-être ». Cette restriction nous apprend autre chose concernant le comportement des spectateurs pendant les séances de projection. Alors qu'il règne dans les salles traditionnelles occidentales des règles de comportement bien établies, dans les ciné-clubs au Tchad, le spectateur peut aller et venir, répondre au téléphone ou fumer une cigarette sans qu'on le lui reproche. Un exploitant nous a raconté un jour qu'en voulant faire une mise au point par rapport à ce type de comportement il a été hué par toute la salle. Ceci explique qu'on ne puisse pas distinguer les resquilleurs des spectateurs dont le comportement est normal et fait partie de l'ambiance habituelle d'une salle de ciné-club. En définitive, ce qui se dissimule derrière ces phénomènes de resquille, c'est bien la mauvaise réputation dont souffrent les ciné-clubs au regard des « citoyens respectables ».

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

Fixation des prix

Si les prix pratiqués dans une salle de cinéma traditionnelle sont en général fixes, il n'en est pas de même pour une salle de ciné-club. Dans ces dispositifs, les prix varient selon les événements. Soit qu'il s'agisse d'un nouveau film dont ne disposent pas les autres exploitants ou d'un match de football de grande envergure (coupe du monde, Coupe d'Afrique des Nations entre autres.), comme le soulignent certains exploitants que nous avons interrogés à N'Djaména :

« Nous fixons tantôt le prix à 100 francs tantôt à 50 francs parce qu'il y a des films qui paraissent bons à notre avis et on est obligé de décider unilatéralement de fixer l'entrée à 100 francs. Il y a également des films qui sont un peu nouveaux alors on est obligé de les fixer à 100 francs également. Mais s'il s'agit d'anciens films qui sont là tout le temps, on les fixe naturellement à 50 francs. Il y a également des films qui ne sont qu'en notre possession seule et qui ne sont pas trouvables par d'autres. On est également obligé de monter un peu le prix. »²⁶⁵

D'après cette déclaration, trois critères majeurs justifient la fixation des prix. Il s'agit de :

- *La qualité* : peut-être serait-il plus juste de parler de réputation. Soit que ce film ait été vu et apprécié par l'exploitant lui-même ou qu'il en ait entendu parler. A cause de la notoriété qu'a ce film, il considère que beaucoup de spectateurs voudront le voir s'il vient à être programmé dans un ciné-club et c'est ce qui justifie le doublement du prix de base. Dans ce cas de figure, le film n'est pas à proprement parler nouveau et il serait intéressant, nous tenterons de le faire au cours des entretiens, de comprendre les modalités de construction de ces représentations de la notoriété dans une société où les instruments promotionnels ou les jugements critiques qui accompagnent un film dans les circuits traditionnels sont largement absents. Contentons-nous d'observer pour l'instant que c'est la loi de l'offre et de la demande réelle ou supposée qui fonctionne ici à l'état pur ou, pour être plus précis, l'anticipation de la demande. On est loin ici du contexte traditionnel de l'économie de la culture pour lequel :

« Un prix efficace doit permettre d'amortir les coûts de l'exploitation, de rémunérer toute la chaîne de production et en particulier les ayants droit et de répondre à la réglementation en vigueur ». (Benhamou, : 12)

- *La nouveauté* : l'exploitant considère qu'un nouveau film, dès sa parution rencontrera un

²⁶⁵ Ibid.

certain engouement de la part des spectateurs et il cherche à en tirer profit en augmentant le prix des places. Au-delà de cette évidence, ceci nous amène à interroger les catégories : « *des films qui sont un peu nouveaux* ». Le spectateur français songe aux sorties en salle du mercredi précédées par les campagnes d’affichage, les bandes-annonces et autres outils promotionnels. Ceci n’est évidemment pas le cas ici. Qu’est-ce donc qu’un film « *nouveau* » ? Il s’agit en général d’un film dont la copie piratée de DVD a atteint le marché parallèle.

- *L’exclusivité* : par exclusivité nous entendons un film qui est détenu par un seul établissement. C’est par exemple le cas de cet exploitant qui a des parents au Canada ou en France qui lui envoient des films. Plus largement, il s’agit d’une source d’approvisionnement liée à un circuit personnel, à un réseau spécifique. Avant que les autres exploitants n’aient ce même film, il en a ainsi l’exclusivité puisqu’il est le seul à le programmer. Ceci est considéré comme une « première sortie en salle » de ce film dans la localité où réside cet exploitant. Assez ironiquement, on voit se reconstituer, le temps d’une séance, les salles de première exclusivité qui faisaient les beaux jours des circuits de distribution africains au temps des salles traditionnelles.

La déclaration d’un autre exploitant de la même ville que nous avons interrogé vient corroborer cette logique de fixation des prix. Pour lui :

« Il arrive qu’on modifie le tarif d’entrée. Au moment de football on augmente le prix des entrées à 200 francs quand il s’agit d’un grand match. On peut même aller jusqu’à 300 francs. »²⁶⁶

Autrement dit, le spectateur africain est prêt à payer cinq fois plus pour la diffusion d’un grand match²⁶⁷ que pour la diffusion d’un film. On peut le regretter, sans oublier toutefois que ces recettes exceptionnelles contribuent parfois à la survie de certains établissements. En effet, dans un certain nombre de ciné-clubs, après avoir payé les frais de location du terrain, le carburant pour le générateur et puisé de quoi subvenir aux besoins de la famille, il ne reste pas toujours assez d’argent pour continuer à faire tourner la structure. C’est ce qui justifie parfois une valse d’ouvertures et de fermetures de ciné-clubs au Tchad. Pour améliorer la recette, les exploitants doivent retransmettre régulièrement les matchs de football. C’est ce qui justifie la

²⁶⁶ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

²⁶⁷ Nous tenons à éclairer le lecteur sur l’expression « grand match » employée ici. Au Cameroun, cette expression est un code utilisé par le public des vidéo-clubs pour désigner les films pornographiques. Ce qui n’est pas le cas dans le contexte de notre présent travail.

présence des antennes paraboliques dans leurs locaux. Là encore la loi du marché s'impose : les prix d'entrée varient suivant l'importance des matchs et/ou des équipes. Il en est de même dans toute l'Afrique comme le souligne Michèle Solle :

« Pour se changer les idées, nous allons revoir « Bal Poussière » au Wentenga. A tout casser 30 personnes dans la salle de 1200 places (prix d'entrée 300F) ; « C'est que ce soir, nous avons de la concurrence, dit le gérant : Chelsea/Liverpool » et d'ailleurs, Bouba, pas fou, a remplacé son film par le match de foot dans son ciné-club, lui aussi, faut bien vivre ! »²⁶⁸

En général, quand il y a des grands matchs de football, la majorité des ciné-clubs les diffusent s'ils ont la chance de disposer de paraboles car ils attirent un public considérable. Un nombre important de spectateurs ne possédant pas de téléviseur ils se rendent dans un ciné-club pour voir le match. Et même ceux qui en possèdent un préfèrent aller au ciné-club pour vivre un moment de convivialité, de partage avec les autres. Certains vont jusqu'à parier sur les matchs. D'autres arrivent à faire le coup de poing si un voisin se moque de leur équipe préférée. On peut donc dire qu'une certaine proportion du public des ciné-clubs n'est pas composée de cinéphiles. Ils ne fréquentent ces établissements que lorsqu'on y diffuse des matchs de football.

Cette situation conduit les exploitants à changer leur programme et leur tarif parfois de manière inopinée comme c'est le cas au ciné-club à Ouagadougou cité par Michèle Solle. Dans de telles conditions de variation tarifaire, comment évaluer le montant des recettes, sachant que la seule source d'information est constituée par les déclarations des exploitants ? Comment rapporter cette ressource à la taille des structures et à l'investissement ou aux frais de fonctionnement de l'exploitation ? Ceci exigerait un travail de terrain considérable et il n'est pas certain que les résultats seraient d'un intérêt suffisant.

Ajoutons, pour compliquer encore la tâche du chercheur, que cette recette varie suivant les saisons comme le fait remarquer cet exploitant :

« Ça varie selon les périodes. Pendant le moment de froid, la recette se situe entre 8 à 10 000 francs pour la matinée et 6 à 7 000 francs pour la soirée. Pendant la saison sèche quand il fait très chaud, on peut faire une recette de 16 000 à 20 000 francs dans la matinée et 10 à 12 500 francs dans la soirée. C'est surtout pendant la période de chaleur qu'il y a beaucoup de clients. Pendant la période de froid il n'y a pas beaucoup de clients »²⁶⁹.

²⁶⁸ Solle (Michèle), *Echos de Ouaga*, [en ligne] <http://www.clapnoir.org>, consulté le 18 octobre 2009.

²⁶⁹ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

Cette déclaration nous rappelle qu'au Tchad, les sorties nocturnes sont fréquentes pendant la période de chaleur, c'est-à-dire entre les mois de mars et mai. Beaucoup de N'Djaménois préfèrent alors effectuer des sorties nocturnes²⁷⁰ pour « prendre un peu d'air » comme ils ont coutume de le dire. La température se situe entre 45 et 50°C à l'ombre dans la journée et la majorité des ménages n'ont pas de climatisation à domicile – et même si c'était le cas, le caractère aléatoire de l'électricité décourage les citoyens de rester chez eux. Parmi ces sorties nocturnes figurent les sorties au ciné-club, ce qui justifie le nombre élevé de spectateurs donc l'augmentation des recettes en cette période. Des gens qui n'ont pas pour habitude d'aller au ciné-club le font simplement par distraction pour fuir la chaleur de leurs logements.

Facteurs de variation des recettes

A l'opposé, de décembre à février, il fait généralement froid au Tchad. La température oscille entre 10 et 20°C²⁷¹. Beaucoup de gens n'aiment pas les sorties nocturnes en cette période et préfèrent regarder la télévision à domicile s'ils en sont équipés. D'autres encore préfèrent les sorties dans les bars-dancings puisque les ciné-clubs sont généralement à ciel ouvert et ne permettent pas aux spectateurs de se tenir au chaud. C'est ce qui justifie le faible taux de fréquentation de ces lieux, donc la baisse des recettes.

Le dernier phénomène, le plus important sans doute concernant l'incertitude du montant des recettes, est la saison des pluies. Comme elles sont le plus souvent à ciel ouvert, les salles de ciné-club sont généralement exposées aux aléas climatiques (vent, brouillard, pluies...). Ces phénomènes constituent les causes de multiples conflits entre les exploitants et les spectateurs. Le plus souvent, quand un tel phénomène se produit et vient empêcher la projection d'un film, les spectateurs réclament le remboursement de leur argent. Quelquefois, en lieu et place d'un remboursement, ils exigent une reprogrammation et, dans ce cas, leur entrée serait reportée sur la projection du lendemain. Cette pratique constitue un manque à gagner pour les exploitants qui mettent les spectateurs en garde par des affiches qui accompagnent les films programmés pendant les saisons des pluies. Voici ce qu'on peut lire en marge de ces programmations :

1. « *Avis aux clients. Cher(es) clients, en cas de certaines catastrophes naturelles tels*

²⁷⁰ Lorsque le Ramadan coïncide avec la période de chaleur, les gens circulent toute la nuit jusqu'au petit matin.

²⁷¹ Ce qui semblerait ridicule pour un Européen habitué à des périodes d'hiver où le thermomètre descend jusqu'à - 10°.

que : vent, pluies, etc., nous ne sommes obligés à aucun remboursement ».

2. « Avis aux clients : en cas de pluie, les films programmés ne seront plus revendiqués. N'insistez pas ! Nous comptons sur votre bonne compréhension. »
3. « L'homme propose, Dieu dispose. Le ciné **ne distribue pas** de tickets quand c'est un arrêt de film causé par des phénomènes naturels tels que pluie, vent, etc. NB : toute personne entrant ici est considérée **consentante**. Merci. »²⁷²
4. « Chers (es) clients et clientes, en raison du changement climatique, le Ciné Padano tient à informer sa clientèle que des interruptions de projection survenues suite à des phénomènes naturels (vent, pluie, brouillard...) ne seront pas retransmises et considérer comme vue. Le Ciné Padano présente ses excuses auprès de sa clientèle pour ce désagrément. Merci. »

Dans le premier message ci-dessus, de simples aléas climatiques sont qualifiés de catastrophes naturelles ; le grossissement du trait n'a pour but que d'exonérer l'exploitant de toute responsabilité et de réduire pour lui les conséquences économiques des caprices du climat. Les deux principaux risques sont en effet la pluie entre mai et octobre et le vent de sable en mars. On les retrouve explicitement mentionnés dans le second message. Si l'on se souvient que la plupart des ciné-clubs fonctionnent à ciel ouvert, on comprend l'importance de ces phénomènes.

Dans le troisième message, deux points importants retiennent notre attention. Il s'agit de l'expression : « *l'homme propose, Dieu dispose* » et du « *consentement* » implicite de chaque spectateur. La référence à Dieu qui peut paraître inattendue dans un tel contexte légitime de manière incontestable l'impuissance des responsables du ciné-club face aux phénomènes, ce qui les dégage de toute responsabilité financière. L'exploitant a pris la peine d'écrire : « **ne distribue pas** » et « **consentante** » en rouge pour prévenir toute réclamation : le seul fait d'entrer vaut acceptation de cette « clause du contrat ».

²⁷² Ces notes accompagnent souvent les programmations et on les retrouve sur les tableaux d'affiches des ciné-clubs :

1. Ciné-club Abdallah
2. Ciné-club La Référence
3. Ciné-club La Persévérance
4. Ciné-club Padano

Les mentions figurant en gras sont inscrites en rouge sur le tableau. L'orthographe originale a été conservée.

Dans le dernier message, Le Ciné Padano²⁷³ reprend la même argumentation, mais au plan de la communication son discours présente plusieurs traits originaux. D'abord il décline l'identité de la structure comme personne morale et fait mention explicite des spectateurs des deux sexes : « *chers (es) clients et clientes* » ce qui est assez surprenant dans le contexte tchadien. La formule finale du message traduit ici le degré de considération que le dispositif accorde à ses spectateurs alors que dans les messages précédents, on ne trouve aucune formule d'excuse. Même si la syntaxe et l'orthographe dénotent quelques incertitudes, il est clair que les exploitants du Cinéma Padano visent à une certaine distinction. Ils tentent, même si leurs efforts sont maladroits, de faire oublier leur manque de professionnalisme dans la conception des messages destinés au public, manque de professionnalisme qui tient à leur absence quasi générale de formation et qui se retrouve dans l'exercice de leur métier.

Enfin, pour un exploitant que nous avons interrogé, ce qui justifie la baisse du montant des recettes est tout simplement la prolifération des établissements concurrents :

*« Auparavant nous faisons des recettes de 30 à 40 000 francs mais maintenant nous faisons tout au plus 20 000 ou 15 000 francs. C'est la déche. Surtout parce qu'on est un millier de ciné-clubs à N'Djaména. C'est dans chaque concession qu'il y a un ciné-club. Chaque jour il y en a qui ferment et chaque jour il y en a aussi qui s'ouvrent. »*²⁷⁴

Avec la création de nombreux établissements dans chaque quartier, les spectateurs sont face à une offre qui leur permet de faire des choix. Choix par rapport à la distance qui les sépare de leur domicile, choix également par rapport à la perte d'énergie et de temps de déplacement et enfin –mais de manière marginale-- choix par rapport aux programmes. Nous reviendrons, du point de vue des spectateurs, sur la nature de leur motivation, nous nous contentons ici de mentionner ce problème sous l'angle d'une baisse de fréquentation, donc des recettes des ciné-clubs.

²⁷³ Du nom d'un ancien commissaire de police qui faisait arrêter et flageller toute prostituée qu'il rencontrait en boîte la nuit. Ce ciné-club se situe également à proximité d'un établissement scolaire qui porte le même nom. L'orthographe du message a été préservée.

²⁷⁴ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

6.1 Statut juridique des ciné-clubs

Au Tchad, nous l'avons vu, les ciné-clubs sont des structures à caractère familial, privé. Ils appartiennent presque tous aux individus qui les ont créés, souvent par simple intérêt financier. Rares sont ceux qui ont choisi cette activité par amour pour le septième art.

Aux yeux de la loi tchadienne, l'obtention d'une autorisation d'ouverture nécessaire à l'exploitation légale d'un ciné-club obéit, théoriquement, à quelques conditions. Il faut avoir obtenu :

- l'avis motivé du maire ;
- une autorisation consécutive à une enquête concernant l'exploitant aussi bien que les conditions de sécurité, d'hygiène et de respect du voisinage de l'établissement prévu.

Ces mesures visent à éviter la dépravation des mœurs... et à alimenter les caisses de l'Etat. Dans la pratique, la plupart de ces établissements se créent et évoluent dans l'illégalité en toute impunité faute de contrôle. Très peu d'entre eux entreprennent des démarches pour l'obtention d'une autorisation d'ouverture. Ceci est un manque à gagner pour l'Etat et complique singulièrement la tâche du chercheur qui se voit privé d'une précieuse source de données. Nous analyserons dans les lignes qui suivent, les différents textes réglementaires et les difficultés de leur application.

6.5.1 Autorisation d'exploitation et paiement de redevance à l'Etat

Au Tchad, l'obtention d'une autorisation d'exploitation et le contrôle des dispositifs de diffusion d'images a évolué selon les époques et les régimes. Dès les débuts de l'indépendance, les premières autorités ont gouverné le pays avec rigueur et les règles établies pour l'obtention des autorisations d'exploitation et de prises de vues cinématographiques et d'enregistrements sonores étaient respectées. A l'évidence, les dispositifs de diffusion d'images étaient peu nombreux, les commissions de contrôle avaient ainsi les moyens d'exercer leurs prérogatives. Il n'y avait que huit salles de cinéma sur l'ensemble du territoire national et toutes ces salles n'étaient approvisionnées en films que par les deux réseaux officiels dont nous avons parlé au chapitre 2. Les autorités de l'époque avaient également une

pleine connaissance de l'arrivée des films, de leurs lieux de provenance et de ceux qui les faisaient venir ou les livraient. Tous ces paramètres ont permis de contrôler facilement l'octroi des autorisations de création et d'exploitation des images. Ce contrôle se faisait en amont et en aval, lors de l'examen du dossier relatif à l'obtention d'une autorisation de prise de vues cinématographiques ou d'un visa d'exploitation de films cinématographiques par la commission, mais aussi lors des descentes sur le terrain.

6.5.2 Procédures de contrôle selon les régimes

Avec l'arrivée de la guerre civile et surtout l'évolution de la technologie, de nouvelles formes de structures de diffusion d'images sont nées et se sont multipliées de manière informelle et exponentielle. La corruption s'est installée. Avec l'extension de la ville de N'Djaména, les autorités n'ont plus eu les moyens de savoir qui exploitait une structure de diffusion d'images, d'où provenaient ces images, quels étaient leurs contenus, combien de spectateurs assistaient aux projections. Privées de tout moyen de contrôle, les commissions ont fini par baisser les bras.

Faut-il néanmoins tenter d'appréhender les procédures d'obtention d'autorisation d'exploitation et de contrôle et analyser les différents textes qui ont été signés par les différents régimes qui se sont succédé ? Cette analyse a, à nos yeux, un double mérite : elle fait ressortir les intentions du législateur et elle permet de mesurer l'écart qui existe entre ces textes et les pratiques sur le terrain.

Au début de l'indépendance, les autorités du pays ont voulu créer un service relatif au contrôle des prises de vues cinématographiques, à l'importation, à l'exportation et à l'exploitation des films. La justification avancée était le respect des mœurs et traditions nationales, de la morale, la protection de la jeunesse et la lutte contre une éventuelle mauvaise représentation du Tchad dans les œuvres créées ou importées. Ce service a été créé en 1968²⁷⁵. Une commission composée de douze membres a été mise sur pied ; elle était représentée dans chaque préfecture²⁷⁶ du Tchad et avait pour mission d'accorder des autorisations de prises de vues et d'enregistrement sonores, d'importation, d'exportation et d'exploitation des films cinématographiques à ceux qui en faisaient la demande. L'obtention de ces autorisations était subordonnée à l'examen d'un dossier préalable. Ce dossier devait comporter des informations relatives à l'équipe de production, la maison de production, le scénario ou les thèmes à

²⁷⁵ Ordonnance n° 27/PR du 28 octobre 1968.

²⁷⁶ Il y avait au total 14 préfectures mais en réalité, on ne trouvait de salles de cinéma que dans 4 d'entre elles.

développer, l'itinéraire et le calendrier du tournage lorsqu'il s'agissait des prises de vues cinématographiques.

Quant à l'importation, l'exportation et l'exploitation des films, il fallait nécessairement obtenir un visa d'exploitation préalable. L'intéressé devait en adresser la demande à la Commission Nationale de Contrôle qui avait le pouvoir de le délivrer. Cette demande devait être adressée au moins quinze jours avant la première présentation du film en public. Elle devait être accompagnée d'un récépissé de versement de la taxe²⁷⁷ prévue à cet effet. Le visa d'exploitation pouvait être accordé ou refusé, soit immédiatement au vu des affiches et des programmes, soit dans un délai de trois jours si, à la demande de la commission, le film avait été projeté devant elle. En plus des critères de moralité déjà évoqués, la commission veillait également à ce qu'un minimum de vraisemblance soit observé dans les récits filmiques de façon à éviter une représentation inexacte du Tchad. Ce visa devait faire mention de l'interdiction ou non du film aux mineurs de 18 ans. Cette interdiction devait figurer sur les affiches et programmes relatifs à la diffusion du film en question. La commission pouvait subordonner ses décisions à des modifications ou à des coupures de bande. Pour éviter de telles censures, certains exploitants procédaient eux-mêmes à des coupures de bandes lorsqu'il s'agissait de copies VHS. Ils pratiquaient ainsi une forme d'autocensure un peu à la manière de la pellicule qui contient tous les baisers censurés des films projetés au Cinéma Paradiso :

« Auparavant quand j'utilisais le VHS, je faisais tout pour couper certaines scènes parce que à l'époque comme je le disais tantôt la censure était toujours présente. J'ai vu des amis dont on a fermé les ciné-clubs à cause de projection de films prohibés donc j'évitais ça. Je coupais. Mais les clients s'en rendaient compte et à chaque fois ils me disaient : mais il semble qu'il y a des scènes que vous avez coupées. En réponse je disais oui, c'est pour ne pas offenser les enfants. »²⁷⁸

Si cette pratique de censure ou d'autocensure pouvait facilement s'appliquer sur les supports VHS, 35 et 16 mm, il serait difficile de le faire à l'heure actuelle avec le support DVD. Pour la commission de contrôle, tout film devait être présenté au public dans la forme où il avait été approuvé par elle : dans son intégralité ou avec des coupures. Les infractions étaient punies d'une amende allant de 50 000 à 1 million de francs pour les films et 10 000 à 200 000

²⁷⁷ Section VI, sous-titre III, article 749 du Code général des impôts, Livres 1, 2, et 3, édition 2006, pp. 342-343.

²⁷⁸ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

francs pour les prises de vues cinématographiques et enregistrements sonores²⁷⁹. Les films étaient bloqués à la douane jusqu'à la production du visa de contrôle. Ceux pour lesquels le visa était refusé ne pouvaient être dédouanés. L'avis accordant ou refusant ce visa était notifié par le Ministre de l'Information par écrit au demandeur²⁸⁰. En instaurant un contrôle rigoureux pour la délivrance des autorisations et surtout pour le visionnement des films avant toute diffusion publique, la commission établissait une sorte de contrat de confiance avec les exploitants : une fois l'autorisation accordée, les contrôles sur le terrain devenaient inutiles. Aussi, le respect des textes a-t-il fait qu'à l'époque les entrées dans les salles de cinéma étaient rigoureusement surveillées au point que les mineurs n'étaient pas autorisés à y entrer pour les films qui leur étaient interdits.

Suite au coup de force qui a fait tomber le premier gouvernement tchadien en 1975 et à l'arrivée au pouvoir de la deuxième république, les autorités militaires ont signé un nouveau texte²⁸¹ modifiant l'ordonnance n° 27 en ses articles 2, 3, 4, et 21. Le point le plus important à retenir de ces modifications reste l'implication des exploitants. Alors que la première ordonnance excluait la représentation des exploitants dans la commission, les nouvelles autorités du pays leur ont accordé une place de choix. Une forme de transparence dans la prise des décisions de la commission de contrôle s'est instaurée. Le nombre des structures de diffusion de films n'a pas évolué, les circuits de distribution n'ont pas changé, la commission n'a pas rencontré de difficultés dans l'exercice de son contrôle. L'ordonnance n° 27 est restée en vigueur jusqu'à la guerre civile du Tchad.

Cette guerre appelée communément « événements de 1979 » par les tchadiens a détruit toutes les structures du pays ; elle a paralysé tout le système administratif et divisé le peuple tchadien. Les salles de cinéma qui existaient ont fermé. Le souci de ramener la paix dans le pays était une préoccupation majeure pour le gouvernement de transition que dirigeait Goukouni Oueddei. Personne ne se souciait de la culture. L'insécurité était partout. Sur le terrain, il n'y avait plus trace de la commission de contrôle. Cette situation a persisté jusqu'à l'arrivée au pouvoir des Forces Armées du Nord (FAN) d'Hissein Habré en 1982. C'est à ce moment seulement que le Tchad a pu sortir d'un chaos total et que les institutions de l'Etat ont repris petit à petit leurs activités. Avec l'évolution de la technologie, de nouvelles formes de

²⁷⁹ Article 22, dispositions finales et diverses de l'Ordonnance n° 27/PR du 28 octobre 1968.

²⁸⁰ Article 18, chapitre 3, Ordonnance n° 27, *op. cit.*

²⁸¹ Il s'agit de l'ordonnance n° 3/PR/CSM/GG du 19 janvier 1976.

structures de vente ou de location de films et de diffusion d'images ont vu le jour. Pour mettre fin au désordre hérité de la guerre, les nouvelles autorités ont fait paraître un texte²⁸² déterminant les conditions de détention de la vidéo, d'exploitation à caractère commercial ou lucratif des vidéo-clubs, de location et/ou vente des vidéo-cassettes ou films vidéo ou toute autre forme d'exploitation commerciale de la vidéo. L'objectif primordial de ce texte comme le stipule la note de présentation était le souci de la moralité publique, des conditions d'hygiène, et de sécurité, et la nécessité d'apporter des recettes au Trésor Central en imposant des taxes aux détenteurs et exploitants de la vidéo.

Toute personne désireuse d'ouvrir un établissement de vente et/ou location de vidéo-cassettes (C'était le cas de la Société Tchad Business Center et Faza Cinéma et Vidéotheque) devait remplir des conditions préalables pour l'obtention d'une autorisation. Elle devait s'inscrire au registre de commerce, soumettre les cassettes-vidéo à la censure et payer une taxe forfaitaire au titre de l'année budgétaire en cours.

Selon les dispositions de ce texte, pour pouvoir s'inscrire sur le registre de commerce, l'intéressé devait fournir des renseignements relatifs à son état civil, à l'adresse et au capital social de son établissement, aux parts des actionnaires, au type et à la forme juridique de son commerce, à sa source d'approvisionnement, au nombre de ses employés à l'existence d'éventuelles succursales. Ces informations permettaient à l'administration de faire une enquête de moralité sur l'intéressé avant de donner son accord. Si l'enquête se révélait concluante, l'intéressé était inscrit au registre de commerce et obtenait ainsi l'autorisation d'exercer.

Toutes les marchandises liées à ce type d'activité, en l'occurrence les cassettes-vidéo, étaient soumises à la censure. Sous le règne de Habré, la terreur régnait dans le pays. La police politique était omniprésente. Aucun article ne pouvait franchir les frontières du pays ou passer d'une ville à une autre sans être contrôlé. Même les courriers portés étaient décachetés et lus avant toute livraison. Tout bagage était systématiquement fouillé dans les aéroports et les gares routières. La délation était une pratique généralisée, au point où la police connaissait tous ceux qui tenaient commerce de vente, de location ou d'exploitation de vidéo sans qu'ils se soient déclarés. On connaissait également leur source d'approvisionnement. A ce titre, soumettre ses cassettes-vidéo au contrôle des services de l'Etat n'était pas seulement une

²⁸² Il s'agit du décret n° 620/PR/MDPR/INFO/DG/85 du 24 août 1985 portant réglementation de la vidéo.

obligation légale mais une nécessité absolue pour l'intéressé car il savait d'avance ce qui l'attendait s'il ne se soumettait pas : les geôles de la mort, la célèbre prison de la DDS²⁸³. Cette situation politique a évidemment facilité la tâche de la commission dans l'exercice de sa mission de contrôle. Tout exploitant pratiquant la vente et/ou location de vidéo-cassettes était soumis à une taxe annuelle forfaitaire²⁸⁴ de 100 000 F CFA²⁸⁵, payable dès l'obtention de l'autorisation d'exercer. Toute infraction était assortie d'une pénalité. Cette pénalité variait suivant les retards dans le paiement comme l'indique le tableau ci-dessous :

Tableau n°12 : Pénalités de retard appliquées sur la taxe forfaitaire

Pénalité de retard	Durée du retard			
	1 mois	2 mois	3 mois	Au-delà de 3 mois
Pourcentage du montant de la taxe forfaitaire	10%	20%	30%	Saisie du matériel et fermeture de l'établissement.
Montant de la pénalité à payer	10 000	20 000	30 000	Paiement d'une amende égale à 100% de la taxe annuelle forfaitaire

Source : Décret n° 620/PR du 24 août 1985

Avec l'arrivée des vidéo-clubs, le cadre réglementaire appliqué à la vente ou à la location de vidéo-cassettes a simplement été étendu à ces nouveaux établissements sans modification notoire : déclaration préalable, suivie d'une enquête pour obtenir l'autorisation d'exercer, paiement d'une taxe annuelle forfaitaire.

Ce qui a changé c'est surtout le contexte politique d'application des textes, la prolifération anarchique des vidéo-clubs dont le nombre a vite débordé l'administration et l'invasion de supports piratés (Cassettes puis DVD) dont la provenance et les contenus sont vite devenus incontrôlables. Il s'est donc installé un écart grandissant entre les textes et les pratiques. Ainsi les taxes figurant dans le tableau ci-dessus sont souvent négociables. Il arrive que pour un retard dans le paiement d'un ou de deux mois, l'intéressé paie 5% ou 10% du montant de la taxe annuelle forfaitaire. En pareil cas, cette somme ne va pas au Trésor Public comme le voudraient les textes mais profite à l'agent qui ne remet pas de récépissé en contrepartie de la somme versée.

²⁸³ Nous invitons le lecteur qui veut avoir une idée des atrocités que subissaient tous les détenus de cette prison à regarder le film « *DP75 Tartina City* » d'Issa Serge Coelo.

²⁸⁴ Le caractère forfaitaire de cette taxe fait que le montant des sommes à verser varie d'une année à l'autre.

²⁸⁵ Article 14 du décret n° 620 du 24 août 1985.

Quant aux montants de ces taxes, ils sont fixés et consignés d'une manière surprenante pour qui fréquente les textes réglementaires. Nous n'en donnerons qu'un exemple : nous avons obtenu communication d'une photocopie officielle du décret 620 : les montants des taxes forfaitaires pour la détention d'une vidéo (article 12) ou pour son exploitation (article 13) sont raturés par des mentions manuelles et passent, par exemple, de 60 000 à 200 000 francs CFA. Reste l'épineux problème des contrôles sur le terrain... lorsqu'ils existent encore..

6.5.3 Opérations commando des agents de l'Etat

En cas de contrôle, la commission qui se compose de trois agents (Trésor Public, service des impôts et Ministère de la Communication) est accompagnée des agents de la force publique dans l'accomplissement de ses missions. Habituellement elle fait ses descentes sur le terrain la nuit, aux environs de 20 heures, à l'heure où les vidéo-clubs sont ouverts. Au cours de ce contrôle, elle vérifie l'effectivité du paiement de la taxe et exige du propriétaire de l'établissement qu'il présente les récépissés de son paiement. Elle devrait également apprécier les conditions d'hygiène et l'absence de nuisances sonores au voisinage. Cependant, force est de constater que ces derniers points ne constituent pas le souci majeur de la commission. Ce qui importe le plus lors de ce contrôle c'est le paiement de la taxe annuelle forfaitaire.

Ces opérations nocturnes suscitent de vives difficultés. C'est ainsi que certains propriétaires d'établissements, parfois des militaires de haut rang, menacent, à main armée, les membres de la commission. Ces difficultés de contrôle se font sentir avec de plus en plus acuité à l'heure actuelle où la commission manque des moyens de sa politique. Pour l'agent du Ministère de la Communication avec qui nous nous sommes entretenus :

« Nous n'exerçons pas de contrôle depuis 2003 par manque de voiture. Aussi, il faut remarquer que le contrôle est nocturne et les réactions violentes, verbales et/ou physiques des exploitants sont fréquentes. »²⁸⁶

A l'inverse de l'exemple cité plus haut, le comportement de certains agents de sécurité envers les exploitants laisse parfois à désirer et ceux-ci font état de plusieurs griefs :

²⁸⁶ Entretien n°2 réalisé avec N. E. le 20 février 2009.

« Ce que je regrette c'est que ce contrôle se passe surtout la nuit. On aurait aimé avoir une collaboration franche et sincère avec ces services mais malheureusement ce n'est pas le cas. Je ne sais pas qu'est-ce qui motive cette façon de faire. Nous sommes les partenaires de ces services et nous aurions souhaité que ces gens nous envoient des convocations pour nous dire venez, vous avez des obligations envers nous. Mais malheureusement ces services là ne le font pas. Ils n'envoient pas de convocation, ils viennent nuitamment au moment où les jeunes sont en train de regarder un film. Certains ont payé l'entrée. Ils débarquent, ils exigent les papiers et si les papiers ne sont pas en règle, ils préfèrent saisir les appareils. Alors là, ça créé du tumulte parmi les jeunes. Donc à chaque fois nous frisons la tragédie parce qu'il y a des fois où je suis obligé moi-même de calmer les jeunes, de prendre l'appareil et de leur apporter en dehors de la cour, dans le véhicule. Ils emportent et le lendemain je vais le récupérer. Vraiment nous déplorons cette façon de faire. Nous sommes des personnes civilisées et on aurait souhaité que ces services nous envoient des convocations de jour pour nous permettre d'aller voir comment régler le problème mais au contraire ils font de descente la nuit et lorsqu'ils emportent les appareils avec eux, il y a des fois où, à force de remplir le véhicule, les militaires qui les accompagnent ou ces agents de service piétinent les appareils. Le lendemain quand on va pour récupérer les appareils, on les trouve endommagés. »²⁸⁷

« Ils ont plusieurs méthodes de contrôle. Premièrement, quand ça les arrive, ils viennent vous laisser une convocation, vous vous présentez et ils vous demandent ce que vous devez payer et au vu peut-être des discussions, des moyens peut être que vous disposez vous pouvez vous comprendre et vous payez ce qu'il faut. Quelquefois, ils débarquent à l'improviste, menaçant de ramasser les matériels, d'éteindre eux-mêmes le projecteur et ça j'ai trouvé anormal ce qu'ils ont voulu faire en 2000. Sans pour autant demander les papiers, les militaires sont descendus du pick-up et ont ouvert le portail. Ils ont bousculé les portiers et se sont dirigés vers les appareils qu'ils ont cherché à éteindre. Heureusement que j'étais là et je les ai poursuivis. Je leur ai demandé ce qui n'allait pas et ils m'ont répondu qu'ils étaient des agents des impôts. Je leur ai dit que j'avais les papiers. Ce jour j'étais vraiment furieux. J'ai dit au responsable que si c'était ça une direction, un service responsable, ce n'est pas comme ça que ça devait se faire. Même si on ne remet pas une convocation au départ, la moindre chose à faire c'est d'arriver, de saluer les gens et de vérifier simplement s'ils ont des papiers. Lorsqu'ils n'ont pas de papiers, c'est en ce moment qu'il faut essayer d'arrêter les appareils pour les ramasser. Surtout que les appareils électroniques sont très fragiles et pour un rien c'est tout, ça s'en va. Imaginer un gendarme qui ne connaît rien de l'ordinateur et qui vient et cherche à éteindre un projecteur, c'est une panne qui s'ensuit. »²⁸⁸

Ces deux déclarations sont très représentatives de l'animosité qui règne entre les exploitants et les représentants des services fiscaux. Plusieurs types de griefs sont évoqués de manière

²⁸⁷ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

²⁸⁸ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

récurrente : l'absence de convocation préalable, l'arrivée inopinée des agents de contrôle, leur incivilité et la saisie brutale des appareils sans vérification des justificatifs. Ceci appelle quelques observations : la revendication concernant la convocation révèle un certain type de rapport aux pouvoirs publics qu'on pourrait, en simplifiant, résumer ainsi : les exploitants, acceptent, bon gré mal gré, le paiement de la taxe mais veulent fonctionner sans contrôle sur le terrain. A leurs yeux, les questions de sécurité, d'hygiène et de voisinage ne sont pas du ressort de l'administration. Et il est vrai qu'aucun spectateur ne s'est jamais plaint pour ce qui concerne l'insécurité ou l'insalubrité des lieux. Il en est de même pour le tapage nocturne même si certains établissements constituent une nuisance évidente. Pour beaucoup de tchadiens, intenter une action en justice contre un exploitant de ciné-club ou un tenancier de bar pour tapage nocturne serait interprété comme un acte de jalousie.

Un autre point concerne le comportement des agents de contrôle et leur brutalité lors de la saisie des appareils. Cette remarque dépasse le contexte des ciné-clubs et touche à un problème de société plus global : l'abus de pouvoir des agents de la force publique. Dans le cas présent, les exploitants de ciné-clubs expriment le souhait, somme toute légitime, de pouvoir éteindre les appareils eux-mêmes et les débrancher convenablement afin de les remettre aux agents contrôleurs. De même, ils souhaiteraient que les contrôles se fassent en dehors des heures de projection pour éviter qu'ils ne perturbent les spectateurs et pour éviter de les mettre en conflit avec leur clientèle qui exige remboursement.

6.5.4 Impuissance des pouvoirs publics

Indépendamment de la brutalité de ces « descentes », il faut voir dans cette procédure de saisie immédiate un moyen de pression qui révèle, paradoxalement, une forme d'impuissance de l'administration à faire appliquer des textes. Là où des formes administratives d'avertissement ou d'injonction seraient applicables pour des établissements ayant une existence officielle, seule la saisie des matériels, donc l'arrêt de l'activité, permet aux services fiscaux de négocier un paiement.

Avec l'arrivée au pouvoir des autorités de la quatrième république, la situation a quelque peu changé. Nous dirons pour simplifier que la peur du gendarme s'est estompée dès lors que ne régnait plus le régime de la terreur et de la délation. De nombreux exploitants de ciné-clubs ont choisi délibérément de fonctionner dans l'illégalité, sans autorisation préalable. Certains

ont respecté les procédures d'obtention d'une autorisation mais lorsqu'il s'agit de renouveler la taxe d'exploitation, ils ne s'acquittent pas de l'imposition et préfèrent négocier en achetant de silence de petits fonctionnaires accommodants.

Le résultat de cet état de fait est que les ciné-clubs se développent rapidement et le plus souvent de manière sauvage. Ce phénomène s'observe un peu partout sur le continent africain. Si à Ouagadougou, capitale du festival panafricain, « *il y a 300 vidéo-clubs, tous dans l'illégalité* »²⁸⁹, en Ouganda, on évalue leur nombre à 2000 pour l'ensemble du pays ; il y en aurait plus de 1000 pour la seule ville de Luganda²⁹⁰.

Au Tchad et en particulier dans la seule ville de N'Djaména, on peut estimer à plus d'un millier le nombre de ciné-clubs. Aucun chiffre officiel n'est disponible. Ces structures diffusent des films de tout genre, à toutes les tranches d'âge, sans tenir compte des interdictions et des effets qu'ils pourraient avoir sur les mineurs, et au mépris des droits des créateurs. Pour réguler ce marché sauvage, la commission aurait besoin des moyens adéquats. A l'évidence ce n'est pas le cas. Interrogé par nous sur les conditions nécessaires pour qu'un contrôle efficace puisse se mettre en place, ce fonctionnaire de la commission déclare sans illusion que ce serait possible :

*« Si les conditions sont réunies. Etre autonome en moyen roulant quatre roues, exercer une pression sur le terrain avec le concours des amis de la brigade des mœurs et mineurs de la direction générale de la police nationale, organiser le secteur vidéo suivant des normes techniques et en tenant compte de la moralité publique, des exigences d'hygiène, de voisinage et de sécurité. »*²⁹¹

Il s'agit à l'évidence d'un vœu pieux.

Ce que souhaite ce fonctionnaire sans trop y croire serait de rétablir une forme de maîtrise sur ce secteur, de le structurer et de le faire migrer vers des pratiques d'économie formelle. Ceci impliquerait une bonne volonté et une confiance réciproques entre l'Etat et les opérateurs privés qui est loin de régner actuellement. Même si c'était le cas, il existe un obstacle majeur au plan technologique : ce qui était possible dans le cadre de circuits de distribution traditionnels, de copies 35mm transitant en douane et de salles ayant pignon sur rue devient pratiquement impossible dans le contexte technologique actuel.

²⁸⁹ Solle (Michèle), *op. cit.*.

²⁹⁰ Marshfield (Katerina), Van Oosterhout (Michiel), *Op. Cit.*

²⁹¹ Entretien n°2 réalisé avec Elie Néhoul le 20 février 2009.

6.6 Implantation géographique et nombre, symbolique des noms

Dans son découpage administratif, la ville de N'Djaména compte 10 arrondissements²⁹². Chaque arrondissement regroupe plusieurs quartiers (une cinquantaine en tout pour la ville de N'Djaména). Le quartier est un regroupement de carrés. Le carré est donc la plus petite unité administrative de ce découpage. L'extension de la ville fait qu'il est difficile de connaître le nombre actuel de carrés que comptent les quartiers de N'Djaména. Un document officiel datant de 2009 en dénombre 706 dans la ville de N'Djaména ainsi répartis :

Tableau n°13 : Subdivision administrative de la ville de N'Djaména et sa population

Arrondissement	1 ^{er}	2 ^{ème}	3 ^{ème}	4 ^{ème}	5 ^{ème}	6 ^{ème}	7 ^{ème}	8 ^{ème}	9 ^{ème}	10 ^{ème}	Total
Nombre de quartiers	9	5	5	4	2	2	7	4	6	8	52
Nombre de carrés	60	43	37	53	56	35	169	133	35	85	706
Population totale	77 817	67 983	41 305	75 096	103 019	47 420	230 905	189 916	78 241	81 790	993 492

Source : INSEED, RGHP2, 2009

Ce tableau est pertinent à notre recherche dans la mesure où, administrativement, chaque ciné-club est implanté dans un carré. Il ressort de ce tableau que les 1^{er}, 7^{ème}, 8^{ème} et 10^{ème} arrondissements comptent le plus de quartiers et de carrés. Ils regroupent également une fraction importante de la population de N'Djaména.

Evidemment, ce tableau ne fournit aucune information sur la composition de cette population et les études sociologiques manquent sur ce point. On ne peut donc en aucune manière établir, sur cette seule répartition quantitative, une corrélation entre les chiffres de la population par quartier, un public potentiel pour les ciné-clubs et le nombre de ciné-clubs implantés (si tant est qu'on puisse les dénombrer).

Nous pouvons simplement dire, suite à nos observations sur le terrain, que cette corrélation entre la densité de la population et l'implantation des ciné-clubs dans la ville de N'Djaména se vérifie globalement avec quelques correctifs socio-économiques que nous évoquerons plus loin.

²⁹² Dans chaque arrondissement, un chef est nommé et répond directement de ses actes devant le maire de la ville. Les chefs de quartiers appartenant à son arrondissement sont sous sa tutelle. Les chefs de quartiers exercent une autorité directe sur les chefs de carrés qui, à leur tour, administrent les habitants de leur circonscription.

6.6.1 Implantation géographique

L'exploitation des ciné-clubs s'inscrit, nous l'avons dit, dans une logique commerciale ; leur implantation géographique obéit donc à un certain nombre de critères en l'occurrence, la densité de la population du quartier d'implantation du dispositif, donc la clientèle potentielle et l'état de la concurrence. C'est à travers cette notion de clientèle potentielle que l'on voit se dessiner, à travers le discours des exploitants, les contours de ce qu'on appellerait en termes de marketing leur « cœur de cible » :

« Au départ ça a été stratégique parce qu'on a trouvé que ce sont des quartiers qui étaient assez peuplés de jeunes parce que plus de 50% des gens qui fréquentent les ciné-clubs sont les jeunes et on avait, de par nos études de faisabilité qui n'étaient pas aussi professionnelles que ça, remarqué que ces quartiers pouvaient répondre. Par exemple le quartier Chagoua est quand même assez peuplé et nous nous sommes rendu également compte que Moursal et Paris Congo regorgent assez de jeunes. »²⁹³

Pour d'autres, l'élément déterminant dans le choix d'implantation d'un ciné-club est le carrefour, la proximité d'une rue asphaltée. Ceci relève d'une stratégie de visibilité du dispositif. Il s'agit d'être facilement repérable par les passants comme le fait remarquer cet exploitant :

« Pour ouvrir un ciné-club il faut toujours chercher un coin où il y a beaucoup de gens. Il faut chercher un carrefour, en bordure du goudron etc. »²⁹⁴

Là où les outils promotionnels bien connus de l'industrie cinématographique n'existent pas – campagnes d'affichage, couverture médiatique par exemple - l'implantation physique de l'établissement prend une importance considérable, encore accentuée par la rareté et l'insuffisance des transports publics à l'heure des séances.

Un autre élément important dans le choix d'implantation d'un ciné-club reste l'absence de concurrence. Pour cet exploitant du premier arrondissement de la ville de N'Djaména que nous avons interrogé :

« Ici dans le premier arrondissement, les ciné-clubs ne sont pas nombreux et les lieux d'instruction sont peu. Les gens quittent le premier arrondissement, ils

²⁹³ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

²⁹⁴ Entretien n°16 réalisé avec Abakar le 10 janvier 2009.

vont en ville là-bas pour voir les films et ils rentrent tard donc c'est pour cela que j'ai choisi ce quartier. Je me suis dit que ceux qui sont ici perdent chaque fois leur temps et s'exposent aux accidents de circulation en faisant le déplacement de la ville. C'est pour cela que j'ai choisi d'implanter un ciné-club ici.»²⁹⁵

En choisissant de s'implanter dans ce quartier, cet exploitant joue la carte d'un cinéma de proximité, nous serions tentés de dire d'un cinéma de quartier. Avant la création de son ciné-club, les habitants qui voulaient voir des films devaient se rendre « en ville » au prix d'une perte de temps, d'argent pour le transport et au risque d'être victimes d'une certaine insécurité urbaine (qui dépasse l'insécurité routière évoquée dans l'entretien). Nous tenterons de vérifier auprès du public le bien-fondé de cette stratégie.

Pour ce qui concerne notre étude, nous avons choisi de circonscrire nos entretiens aux établissements d'une certaine taille et nous donnons ci-dessous leur répartition géographique :

Tableau n°14 : Exemple d'implantation des ciné-club s dans les quartiers de N'Djaména

Arrondis- sement	Population Totale	Hommes	Femmes	Population de 18 ans et plus	Quartier choisi	Population du quartier	Ciné-club visité
1 ^{er}	77 817	40 723	37 094	36 331	Farcha	13.676	Académie Saboura
2 ^{ème}	67 983	37 373	30 610	35 977	Mardjan- daffack	19.933	Ciné Chrono
3 ^{ème}	41 305	21 934	19 371	22 085	Ardeb- djoumbal	15.490	La Référence
4 ^{ème}	75 096	41 511	33 585	40 535	Repos	15.696	Ciné Star
5 ^{ème}	103 019	55 355	47 664	51 407	Amriguébé	52.266	Grande Passion
6 ^{ème}	47 420	24 212	23 208	27 752	Moursal	35.488	Ciné Village
7 ^{ème}	230 905	119 673	111 232	120 428	Chagoua	43.759	Persévérance
8 ^{ème}	189 916	101 258	88 658	90 091	Diguel	63.349	Ciné Abdallah
9 ^{ème}	78 241	40 506	37 735	38 507	Walia	11.442	Ciné 3AS
10 ^{ème}	81 790	44 870	36 920	38 638	*	*	*
Total	993 492	527 415	466 077	501 751	9/10		9/10 ciné-clubs

Source : INSEED, RGHP2, 2009

* Il s'agit d'un nouvel arrondissement et les données nous manquent.

Comme nous le disions plus haut, ces chiffres ne renseignent pas sur la composition sociologique de ces populations ; ils ne nous disent donc rien sur les catégories d'individus

²⁹⁵ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

qui n'ont jamais mis les pieds dans un ciné-club, bref sur le « non public » du cinéma dans une ville comme N'Djaména. Explorer un tel phénomène dépasse évidemment le cadre de notre travail, ce serait l'objet d'une autre étude. Nous n'avons pu qu'en pressentir l'ampleur, en négatif, en observant, de manière empirique, les publics des ciné-clubs et en repérant ainsi les catégories de publics visiblement absents ou sous-représentés au moins par sexe et par tranche d'âge.

6.6.2 Importance du phénomène : absence de maîtrise du nombre

Le phénomène de ciné-club est un phénomène important au plan quantitatif et en croissance rapide. Cette croissance s'explique par la conjonction de plusieurs facteurs : l'accroissement démographique dû à un exode rural massif et le développement urbain qui accroissent mécaniquement la demande, la disponibilité permanente et le faible coût d'acquisition du matériel de projection, l'afflux de supports piratés, le faible coût des places par rapport au pouvoir d'achat des populations africaines, l'absence de contrôles administratifs et enfin la très faible proportion d'équipements personnels (poste de télévision et lecteur de DVD) dans les foyers populaires. La commission chargée d'assurer le contrôle administratif de ces établissements n'est pas en mesure de produire de chiffres, même approximatifs. Pour un membre que nous avons interrogé, il n'y a :

« Aucun moyen pour le moment de connaître le nombre exact de ces établissements. Il est difficile également d'évaluer le nombre de ces opérateurs à cause de leur caractère informel et de l'étendue de la ville. Il est difficile à déterminer sans un repérage et recensement sérieux. »²⁹⁶

Il faut ajouter que ce marché est extrêmement volatile. Certains de ces établissements, surtout les plus petits, sont éphémères : dès qu'ils cessent de faire du profit, ils ferment et leur disparition ne laisse pas plus de trace administrative que leur création. Ainsi, chaque jour, il y a des ciné-clubs qui naissent et d'autres qui disparaissent comme l'atteste cet exploitant :

« Aujourd'hui on est à un millier à N'Djaména. C'est dans chaque concession qu'il y a un ciné-club. Chaque jour il y en a qui ferment et chaque jour il y en a aussi qui s'ouvrent. »²⁹⁷

²⁹⁶ Entretien n°2 réalisé avec N. E. le 20 février 2009.

²⁹⁷ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

Pour mesurer l'écart entre la situation réelle et la connaissance qu'en a l'administration, il suffit de consulter le tableau suivant réalisé à partir des données de la commission de contrôle:

Tableau n°15 : Récapitulatif du nombre de ciné-clubs dans la ville de N'Djaména

Années	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Nombre de Ciné-clubs	32	14	29	11	18	11	11	06	01	01	0	0	0

Source : Archives de la commission de contrôle.

Les seuls établissements qui figurent ici sont évidemment ceux qui ont entrepris des démarches pour l'obtention d'une autorisation.

Si nous avons choisi de présenter ce tableau sans rapport avec la réalité, c'est qu'il révèle, indirectement, un phénomène intéressant. Ce qu'il donne à lire, ce n'est pas tant le nombre de ciné-clubs (à en croire ce tableau il baisse régulièrement alors qu'il a connu une véritable explosion au cours des dix dernières années) que la perte de maîtrise progressive de la commission. En 1999, les 32 ciné-clubs recensés à N'Djaména, correspondent sans doute à peu près à la réalité : le phénomène était encore à ses débuts, les équipements étaient encore chers et la commission avait une certaine maîtrise du terrain. Il en va tout autrement aujourd'hui. Les exploitants sachant l'impuissance de l'administration ne prennent plus la peine de régulariser leur situation et se contentent de négocier des amendes lors des descentes sporadiques des agents du fisc. Ce tableau mesure donc, en fait, l'effectivité, si l'on peut dire, des contrôles de terrain, certainement pas le nombre des établissements.

6.6.3 Sens et symbolique des noms

Au Tchad, il existe une relation intime entre le nom et l'objet ou la personne qui le porte. Tout nom possède un sens profond. Attribuer un nom à une personne ou une chose, c'est la reconnaître, l'accepter comme membre d'un groupe, l'intégrer socialement. On dit souvent d'un nom qu'il est une « source de malédiction ou de bénédiction ». Ainsi, donner un nom porteur de sens positif à quelqu'un ou quelque chose lui apportera le bonheur dans la vie. A l'inverse, un nom négatif peut lui attirer le malheur. Les noms donnés par les exploitants aux ciné-clubs suivent également cette logique. Ils sont pleins de sens et évoquent parfois des désirs, des vœux ou des souhaits de grandeur ou des rêves de leur propriétaire. Des noms tels que : Ciné Village, Ciné Persévérance, Ciné Académie Saboura, Ciné Grande Passion, Ciné la

Détente, Ciné le New Yorkais, etc. expriment ces désirs et ces vœux. A la lumière de ce qui précède, nous examinerons, à titre d'exemple, le sens et le symbolisme de deux de ces noms.

Ciné Village

En Afrique et au Tchad en particulier, le village symbolise le point d'ancrage, la tradition, l'hospitalité, le lieu où l'on se retrouve autour du feu le soir pour écouter les contes du grand-père ou des aînés. Dans la plupart des villages africains et tchadiens, l'espace du conte est toujours le même. Le public est souvent assis par terre ou sur des bûches, en demi-cercle, face au conteur de façon à ce qu'il puisse voir et être vu de toute l'assistance. Parfois aussi, l'assistance forme un cercle autour du conteur. Lorsque ce public se compose uniquement d'enfants, il arrive parfois que ceux-ci s'alignent assis devant le narrateur. La séance a toujours lieu dans la nuit²⁹⁸. Le conteur est un artiste polyvalent : il doit être à la fois comédien, poète, chanteur et danseur. Le conte africain (autant que le cinéma) se situe au carrefour de tous les arts, et c'est cette caractéristique qui fait sa richesse. Le conte est à la fois un rituel, un moment fort de cohésion sociale et la transmission de valeurs fondamentales à la société africaine.

A cet égard, créer un « Ciné Village » dans une capitale comme N'Djaména où réside une importante population issue de l'exode rural revient à créer un cadre de retrouvailles, de rassemblement, de convivialité autour de la lumière de l'écran, comme c'était le cas lors des veillées autour du feu du soir où l'on venait écouter des contes. C'est « créer un cadre qui soit le continuateur de toutes les histoires traditionnelles et modernes dont le cinéma s'est emparé : l'école du soir de Sembène Ousmane »²⁹⁹. La lumière de l'écran remplace ici le feu du soir et le cinéaste prend les habits du conteur. En dialoguant avec le propriétaire, nous avons cherché à connaître le motif qui l'avait guidé dans le choix du nom de son ciné-club. Il évoque aussi une autre explication :

*« C'est une appellation que j'ai trouvée dans un film. C'est l'un des premiers films que j'avais eu à jouer et j'ai pris l'appellation. Auparavant on l'appelait Vidéo Village mais c'est après qu'on a transformé en Ciné Village. C'est le nom de la maison de production du film. C'est l'un des tout premiers films que j'avais joués. C'était comme ça que j'avais donné ce nom. »*³⁰⁰

²⁹⁸ S'il arrive qu'on veuille conter une histoire en pleine journée, il y a des règles à observer, le retrait d'un cil par exemple.

²⁹⁹ Salouka (Sid-Lamine), *Lieux saints de Jean-Marie Teno, se poser la question du public autrement*, 23 mars 2009, [en ligne] <http://www.africine.org/?menu=art&no=8479>, consulté le 4 juin 2011.

³⁰⁰ Entretien n°13 réalisé avec Vincent le 23 juillet 2009.

C'est parce que le vidéo village était un succès qu'il a préféré garder ce nom. C'était un nom fétiche. Notons aussi qu'il a emprunté ce nom à une société française de production de films, Ardèche Images La Maisondudoc « **Le village** ». En attribuant ce nom à son établissement, il le rattache à un univers cinéphilique supposé prestigieux. En d'autres temps, les salles africaines évoquaient les luxueux cinémas de la métropole.

Ciné Persévérance

Le ciné « Persévérance » évoque la persistance, la fermeté, la résolution de ses fondateurs dans la poursuite de leur projet. Il évoque leur parcours et surtout les difficultés qu'ils ont rencontrées pour arriver à leur réussite présente. En l'occurrence, l'idée de créer le ciné persévérance était une initiative de deux frères décidés à se prendre en charge. Etudiants, ces deux frères n'avaient aucune ressource. Pour faire face aux difficultés, ils avaient d'abord ouvert une cafétéria où ils vendaient des haricots, des beignets, et d'autres aliments. Ils utilisaient une partie des bénéfices réalisés pour subvenir à leurs besoins quotidiens et épargnaient le reste. Malgré les difficultés de la vie, ils ont persévéré. Lorsqu'ils se sont rendu compte qu'ils avaient quelques économies, ils ont décidé de la création du ciné-club. Il s'agissait simplement d'une modeste démarche entrepreneuriale. On était en 2000 et il existait peu de ciné-clubs à N'Djaména. L'entreprise fut couronnée de succès et en trois ans, ils avaient réussi à créer deux autres ciné-clubs. C'est en mémoire des difficultés qu'ils avaient endurées qu'ils ont baptisé leur ciné-club « la persévérance ». C'est le nom que portent tous leurs ciné-clubs (à Chagoua, à Paris-Congo et à Amtoukouin). Un tel choix peut surprendre un lecteur peu familier de l'Afrique. En effet, il ne s'inscrit pas dans la logique de prestige qui fonctionne habituellement dans ce genre de situation. Ici, pas de Shéhérazade ou de Rialto mais une toute autre démarche propre à ce continent : l'affichage d'une vertu. De la même manière, on peut lire sur certains taxis des maximes morales qui peuvent étonner : par exemple « la souffrance est un conseil ». Il serait intéressant de mener une étude socio-sémiotique plus systématique portant sur les noms de ces lieux. Cette ambition dépasse le cadre de notre travail.

6.7 Le métier d'exploitant de ciné-club

Comme nous l'avons vu, le choix de devenir exploitant de ciné-club au Tchad ne requiert ni formation spécifique ni moyens financiers importants. Une modeste mise de fonds pour

l'acquisition des matériels et la location d'un espace suffit pour se lancer. Il est donc intéressant de se pencher sur le profil et le parcours professionnel de ces petits entrepreneurs. Quelques constantes apparaissent lorsqu'on les interroge. Tous ou presque sont partis d'une première activité commerciale autre que l'exploitation d'une « salle de cinéma » ; ils ont choisi ce secteur par intérêt et non par vocation, par culture ou par formation. La plupart de ceux que nous avons rencontrés définissent sans hésiter leur profession comme une activité commerciale. Aucun d'entre eux ne considère qu'être exploitant d'un ciné-club constitue un véritable statut professionnel. Lorsque ces exploitants ne sont que des gérants à qui l'on a confié la direction de ces établissements ce sont souvent des élèves ou des étudiants qui vivent sous le toit de ces propriétaires avec qui ils ont un lien de parenté. Si tous n'ont pas le même statut, ils exercent la même activité et ont de parcours professionnels diversifiés.

6.7.1 Parcours professionnel

Parler d'un parcours professionnel dans le domaine de l'exploitation de ciné-club est sans doute un abus de langage. Bien peu d'entre eux peuvent se prévaloir d'un niveau d'études universitaires et même si c'est le cas, il s'agit d'une formation qui ne concerne ni le cinéma, ni plus généralement la culture. Cependant, le point commun qui existe entre leur formation, si tant est qu'elle existe, et l'exploitation c'est le commerce :

« Quand on devait créer le ciné-club, je venais de finir avec mon BTS en comptabilité donc en matière de commerce. On était de simples amateurs. Mon frère également était encore à la fac en comptabilité et gestion. »³⁰¹

Cette formation en comptabilité et gestion constitue un atout indéniable pour se lancer dans l'exploitation d'un ciné-club. Elle est exceptionnelle parmi les exploitants : certains ne sont même pas arrivés à achever leurs études secondaires, voire primaires et par conséquent ont développé des compétences grâce à leur seule expérience.

Certains sujets ont choisi d'apprendre un métier pratique pour gagner leur vie après un échec scolaire. Parfois ils sont venus au métier d'exploitant de ciné-club à travers une activité technique liée à ce secteur comme la réparation de vidéoprojecteurs ou l'installation d'antennes.

³⁰¹ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

« Mon oncle est un technicien. C'est lui qui répare les projecteurs. Il fait la mécanique. C'est lui qui répare tous les projecteurs de N'Djaména. Avant il travaillait avec Esso. Il faisait l'installation des antennes aussi. La réparation des vidéoprojecteurs et l'installation des antennes paraboliques est son travail. »³⁰²

On voit ici une des portes d'entrée vers la profession : en offrant un service (ici la réparation de vidéoprojecteurs) aux exploitants de ciné-clubs, ce commerçant vient à être en contact avec le milieu des ciné-clubs et découvre l'activité d'exploitation qui finit par l'intéresser. Sa compétence technique lui permettra de dépanner ses propres appareils, mais comme il souhaite conserver son activité principale, il confie la gestion de l'établissement à son neveu. Voici un autre exemple de trajectoire, moins technique mais plus commerciale, tout aussi révélatrice :

« Avant le ciné, je faisais le commerce. Je partais au Nigéria, j'apportais des vidéos et des moteurs d'occasion, des plaqués dorés³⁰³ que je vendais ici à N'Djaména et puis je retournais au Nigéria, au Bénin ainsi de suite. »³⁰⁴

Dans ce cas de figure, il s'agit d'un trafic d'appareils vidéo entre l'Afrique de l'Ouest et le Tchad. Grâce à ce trafic, une relation s'est établie entre le commerçant et les exploitants de ciné-clubs. Petit à petit, ce commerçant s'intéresse à l'activité de son client, se l'approprie alors qu'il n'était au départ qu'un fournisseur. En créant son propre ciné-club, il lui sera plus facile de l'approvisionner en matériel de projection (vidéoprojecteur) grâce à sa première activité commerciale. Il pourra également l'approvisionner en films dès lors qu'on sait que le Nigéria est le premier fournisseur de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique Centrale en copies de VCD et DVD piratées.

D'autres sont venus à l'exploitation à la suite d'un échec commercial. Ainsi, la faillite d'une première activité peut conduire à la création d'un ciné-club :

« C'était en 1987 que l'idée m'était venue. Ce n'était pas moi mais un ami qui m'avait fait la proposition. Pendant ce temps, je faisais d'autres affaires qui ne marchaient pas du tout alors il m'a demandé pourquoi est-ce que je n'essayais pas le ciné-club. À l'époque ça ne paraissait pas être une bonne affaire mais quand j'ai essayé, ça a marché. Je ne sais pas peut-être parce que j'ai mis un peu de sérieux dans le travail, un peu de professionnalisme que je suis beaucoup plus connu dans cette activité aujourd'hui. Le ciné-club est venu

³⁰² Entretien n°16 réalisé avec A. le 10 janvier 2009.

³⁰³ Bracelets et pendentifs recouverts d'une mince couche d'or.

³⁰⁴ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

*après parce que l'activité principale était le commerce général ensuite j'ai abordé dans le sens du vidéo-club sur le conseil d'un ami. C'était à Koumra que j'avais essayé à l'époque. Ça a marché donc ça a primé sur les autres choses. »*³⁰⁵

Dans ce cas, la reconversion est moins un choix qu'une contrainte. Elle n'est même, à l'origine, qu'une tentative pour essayer de sauver une activité commerciale qui périclité. C'est le pragmatisme qui pousse ce commerçant à se reconvertir et à mettre son énergie au service de cette nouvelle activité.

D'autres exploitants sont venus dans ce secteur d'activité par crainte de chômage, par nécessité de survie :

*« À l'origine c'était une décision commune avec mon frère. On gérait d'abord une cafétéria et c'est ce qui a été à l'origine de la création de ce ciné-club. Pour nous, c'était de trouver une activité qui pourrait nous permettre de subvenir à nos besoins parce qu'on ne sait pas ce que l'avenir nous réservait. On était encore sur les bancs de l'école et on ne pouvait pas attendre une hypothétique intégration. Il va falloir qu'on se batte maintenant. C'est vers les années 95 - 96 qu'on a créé la cafétéria et jusqu'en 2000 on commençait déjà à se dire qu'il fallait créer autre chose que la cafétéria. C'est comme ça qu'on a fait le choix du ciné-club et en ce temps il n'y en avait pas encore assez de ciné-clubs et on trouvait que ça pourrait marcher. Je pense que ça été quand même un choix parce que ça a permis de résoudre un certain nombre de problèmes. On a quand même évolué parce qu'au bout de trois ans on a eu à créer trois ciné-clubs. »*³⁰⁶

Cet exemple est significatif car il cumule plusieurs caractéristiques de la société tchadienne : des jeunes gens en cours de scolarisation obligés de trouver une source de revenus pour financer leur scolarité et inquiets pour leur avenir. Deux options s'ouvrent à eux : l'attentisme dans l'espoir d'un accès à la fonction publique (*hypothétique intégration*) ou le commerce. Ils choisissent la seconde et glissent du commerce de bouche au divertissement.

Enfin, une dernière catégorie d'exploitants a choisi cette activité par calcul politique comme c'est le cas de celui que nous avons interrogé dans le 9^{ème} arrondissement. Pour ce dernier :

« Mon ciné-club a été créé en 2006 après les élections législatives. Pendant la campagne électorale, j'étais en contact avec les jeunes de mon quartier et c'est comme ça qu'après les élections, même si je n'ai pas gagné, j'ai voulu ouvrir

³⁰⁵ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³⁰⁶ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

ce ciné-club qui est un moyen de contact avec les jeunes parce qu'on ne sait pas ce que demain nous réserve.»³⁰⁷

Cependant, il convient sans doute de faire une distinction entre le parcours professionnel des propriétaires de ciné-clubs et celui de certains exploitants. En effet, dans le cadre d'une entreprise familiale, certains agents de l'Etat créent des dispositifs commerciaux au profit de leur ménage. Ils ont une activité principale qui n'a parfois rien à voir avec le cinéma et, comme leurs salaires sont insuffisants, ils confient la gestion de cette structure à un autre membre de la famille qui en est l'exploitant.

S'il fallait retenir un seul point commun entre toutes ces trajectoires individuelles, ce serait sans doute l'opportunisme, la perspective d'une amélioration des conditions matérielles de la famille. Aucun exploitant interrogé n'a évoqué sa passion pour le cinéma ou son intérêt pour le secteur culturel.

6.7.2 Ambitions

Dans ces conditions, il nous a semblé intéressant de chercher à savoir comment se situaient ces gérants de ciné-club par rapport à leur activité en termes de projection dans l'avenir. Nous nous sommes donc entretenus avec quelques exploitants sur ce thème en cherchant à savoir quelles étaient leurs ambitions, leurs projets.

Dans toute entreprise commerciale, l'ambition qui domine reste la prospérité, le profit, l'accroissement des gains. Sans surprise, on souhaite donc voir sa salle s'agrandir, le nombre de spectateurs s'accroître afin de créer d'autres salles et d'être à la tête d'un véritable réseau d'exploitation :

« Walai vraiment, mes projets là je veux que si Dieu nous donne une longue vie, on veut augmenter le ciné-club. Deux, trois ciné-clubs comme ça. Mon ambition est de devenir un grand exploitant de ciné à N'Djaména. »³⁰⁸

Toutefois, le réalisme prévaut, teinté d'une certaine lucidité. On ne passe pas sans difficulté d'une petite entreprise informelle familiale à un réseau d'exploitation :

« On aurait dû créer encore bien d'autres ciné-clubs parce qu'on était déjà dans le circuit et trouvait que c'est quand même abordable et comme on était expérimenté à la chose, on pouvait créer d'autres mais malheureusement on

³⁰⁷ Entretien n°17 réalisé avec B. M le 22 mars 2010.

³⁰⁸ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

s'est rendu compte que sur le plan de gestion des ressources humaines, c'est un peu difficile. Quand il y en aura beaucoup ça va poser un peu de difficulté. C'est comme ça qu'on s'est arrêté à trois sinon on avait la possibilité d'en arriver à un quatrième ou à un cinquième. »³⁰⁹

Parfois ce souci d'amélioration, de développement prend une autre forme qui mène à une sorte d'établissement hybride entre le cinéma traditionnel et le ciné-club. Il s'agit de passer d'une cour d'habitation à ciel ouvert à un local fermé exclusivement réservé au ciné-club. Pour certains, cette ambition va jusqu'à la reprise d'une ancienne salle de cinéma comme on peut le voir dans le cas du cinéma Rio à N'Djaména ou Rex à Sarh, même si le matériel de projection n'est pas en 35 mm :

« Comme je le disais tantôt il y a une prolifération de ciné-clubs à N'Djaména et ça ne paie plus comme auparavant donc je n'ai pas vraiment d'ambition d'ouvrir d'autres ciné-clubs. Peut-être avec le temps j'ouvrirai une salle de cinéma à N'Djaména parce que toutes les salles sont fermées. J'ai été même jusqu'à Kousséri tenter d'exploiter le cinéma Walgania mais ça n'a pas tenu à cause de toutes les tracasseries que les Camerounais font aux tchadiens. D'abord parce qu'il y a une forme de protectionnisme là-bas qu'on assimile à la xénophobie. [...] Pour le ciné Rex c'était en quelque sorte un challenge parce que beaucoup d'amis qui passent à Sarh viennent nous interpellier que nous sommes originaires de là-bas mais notre ville est moche. Qu'il n'y a pas de lieu de distraction. Quand on arrive à Sarh, on passe des nuits difficiles etc. Les gens ne font que nous répéter ça et c'est la raison qui m'a poussé à décider de réhabiliter la salle de Rex. »³¹⁰

Au-delà de la détermination habituelle qui vise à faire plus de profit, il s'agit ici d'une autre ambition : celle de se démarquer des autres, mais aussi, pour l'enfant du pays, d'améliorer l'image de sa ville natale, de relever un défi culturel. Que cette volonté se manifeste de manière symbolique par la réhabilitation d'une salle traditionnelle et la création d'un vrai-faux cinéma est hautement significatif.

6.8 Programmation et diffusion des films dans les ciné-clubs

Nous avons vu que l'exploitant de salle de ciné-club ou de vidéo-club est un prestataire de service situé dans un univers concurrentiel. Olivier Barlet le rappelle de manière très directe :

³⁰⁹ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

³¹⁰ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

*« Les vidéoclubs, on est dans une autre histoire. On est dans une histoire de gens qui ont compris qu'il y avait de l'argent à faire en faisant venir les gens dans sa cour et puis en vendant 50 ou 100 francs cfa l'entrée. Ils passent n'importe quoi, ils ne s'occupent pas, la seule chose c'est de passer ce qui va plaire aux gens et le il faut que les gens reviennent ».*³¹¹

De quelle manière ce commerçant peut-il faire valoir la qualité de sa prestation ? Nous ne cherchons pas ici à étudier la manière dont le public tchadien urbain arbitre entre différents types de loisir et répartit son « budget temps » et son « budget revenu » entre différentes sollicitations comme la télévision³¹² ou les bars-dancings. Ce serait l'objet d'un autre travail. Plusieurs paramètres sont mis en avant par Laurent Creton :

« Le niveau de la fréquentation dépend à la fois des caractéristiques de l'offre cinématographique et de celles des offres alternatives. Les principales contraintes qui pèsent sur la fréquentation sont : la disponibilité du spectateur (celle qu'il se donne, ou peut se donner, dans un certain contexte) ; les conditions d'accessibilité du spectacle en salle, qui comprennent aussi contraintes liées aux situations professionnelles et familiales ; la concurrence des activités substituables (plus particulièrement la télévision). Ces contraintes se retrouvent dans une problématique de gestion du temps. Compte tenu de la multiplicité des offres attrayantes et de la rareté de la ressource-temps, les arbitrages sont en effet très tendus » (Creton, 2009 : 153).

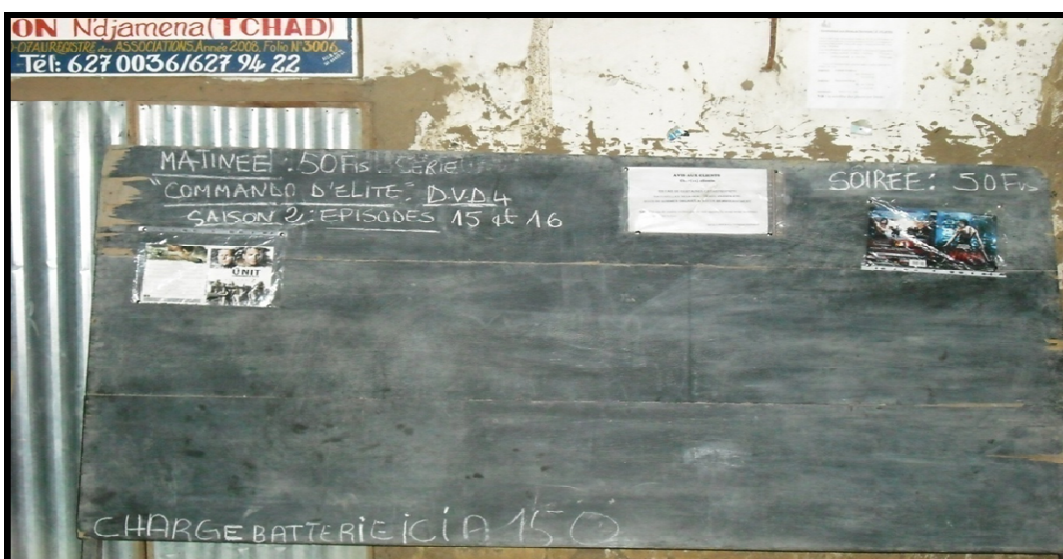
Ces paramètres restent, dans leur principe, valables, à N'Djaména comme ailleurs, mais la « multiplicité des offres attrayantes » qu'il évoque est ici circonscrite à deux types d'établissements : ceux où l'on peut boire et danser et les ciné-clubs. Pour ce qui nous concerne, nous essayons seulement de comprendre comment, sur un marché encombré, les établissements d'un même quartier cherchent à se différencier. Outre quelques éléments de confort (taille de l'écran, qualité de l'image et du son) qui sont mineurs, la différence pourrait tenir essentiellement à la programmation et surtout à la manière dont cette programmation est portée à la connaissance du public à travers les tableaux d'affichage situés à l'entrée. Ces derniers sont d'autant plus importants qu'ils sont pratiquement le seul canal de communication formelle par lesquels les exploitants peuvent toucher les spectateurs. A titre d'exemple, nous avons photographié quelques-uns de ces tableaux d'affichage.

³¹¹ Entretien n° 50 réalisé avec Olivier Barlet le 7 novembre 2008.

³¹² Beaucoup moins forte que dans une ville européenne étant donné le taux d'équipement.

6.8.1 Les tableaux d'affichage

Photo n°15 : Différentes formes de tableaux d'affichage



© Photo Patrick NDILTAH

Les panneaux d’affichage photographiés ci-dessus offrent un échantillon représentatif de ce que peut trouver le spectateur à l’entrée des ciné-clubs. Pour l’ensemble des films annoncés, il s’agit de films d’action d’origine américaine :

- “*Commando*” (Mark L. Lester 1985)
- « *Kickboxer 5* » La rédemption (Kristine Peterson, 1995)
- “*Nico*” (Andrew Davis, 1988)
- “*Only the Strong*” (Sheldon Lettich, 1993)
- « *Mission Impossible 3* » (J.J. Abrams, 2006)

Le fonctionnement de l’affichage est le même : aucun nom de réalisateur n’est mentionné, les visuels retenus sont ceux de la jaquette et mettent en avant une action violente ainsi que le visage et le nom de l’acteur principal. Ici, Arnold Schwarzenegger, Mark Dacascos et James Ryan, Steven Seagal, Tom Cruise. On remarquera que deux films s’inscrivent explicitement dans une série : « *Kickboxer 5* » et « *Mission Impossible 3* » et jouent donc sur un attachement déjà construit pour le héros ou le type d’intrigue. Pour « *Mission Impossible 3* », l’exploitant a reproduit à la main le texte succinct du synopsis. On notera sans surprise l’absence totale de référence à des appréciations critiques extraites de la presse.

Pour ce qui est des séries, ici « *Commando d’Elite* », l’information se réduit à l’année et au numéro des épisodes : la familiarité supposée du public avec la série permet de faire l’économie d’un discours promotionnel.

L’annonce des matches de football, également à l’affiche ici, obéit à la même règle implicite : les stars sont les équipes elles-mêmes – ici Barcelone - ou les joueurs dont les noms sont connus à l’image des vedettes, par exemple Ronaldo, Ronaldinho, Messi, Beckham.

C’est donc à travers ces tableaux frustes, parfois rédigés à la main ou au feutre que le spectateur découvre la « programmation » des ciné-clubs de sa ville. Encore faut-il s’entendre sur ce qui signifie « programmation ».

6.8.2 Programmation : un abus de langage

Dans les pays occidentaux - et en France plus particulièrement - où il existe une culture cinématographique établie, une presse spécialisée et une couverture médiatique importante de l’actualité cinématographique, la programmation est un acte qui consiste à élaborer un

planning de diffusion de films en tenant compte du goût supposé des spectateurs, des contraintes des sociétés de distribution et du calendrier de sortie de nouveaux films. La marge de choix de l'exploitant dépend du type d'établissement. Certaines sorties sont annoncées plusieurs semaines à l'avance et l'exploitant dispose d'une multitude de canaux pour porter à la connaissance du public la programmation de la semaine ou de la quinzaine. Au Tchad, rien de tout cela n'est possible comme en témoigne un exploitant :

« Quand un ciné-club ou une entreprise doit faire ces genres de programmation de publication, c'est qu'il faudrait qu'il soit sûr de ses ravitaillements, de son approvisionnement, des choses comme ça. Mais nous-mêmes on cherche au jour le jour des films. On ne peut pas vraiment faire la programmation. »³¹³

On le voit à travers ces quelques lignes, le concept de « programmation » qui impliquerait une idée d'anticipation, de construction, de stratégie, est largement absent de la culture des exploitants. L'approvisionnement constitue évidemment un handicap majeur dans la programmation régulière des ciné-clubs ; cependant, compte tenu de la prolifération actuelle des copies de films piratés, il serait possible à un exploitant de se procurer un nombre suffisant de films afin de construire une programmation sur une semaine voire deux. Or il ne le fait pas et on peut se demander pourquoi. On peut avancer deux explications fondées sur deux approches différentes. D'une part il est sans intérêt de construire un programme si l'on ne dispose pas des canaux pour en informer le public ; d'autre part, mais sommes-nous en présence d'une cause ou d'une conséquence, le public, nous le verrons, n'anticipe pas ses arbitrages culturels de la même manière qu'un public européen.

C'est donc au jour le jour que l'exploitant fait ses choix. En général il choisit en fonction du nombre d'entrées espérées par rapport à un type de film donné. Il existe un public attiré pour un genre cinématographique clairement identifié, et l'exploitant considère que la programmation d'un film de même nature sera toujours un succès. Un exploitant que nous avons interrogé résume ainsi ses critères de choix :

« Il ne faudrait pas que ce soit un film où les gens ne font que parler. Je pense que ça c'est beaucoup plus pour les intellectuels. Même si le contenu est riche, ça ne marche pas. Les gens ne veulent pas. Ils préfèrent des films où il y a des coups de feu, des coups de main, des coups de savate. C'est ça ce qu'ils aiment donc on est obligé de tenir compte de ce goût et de faire notre programmation. Puisqu'on ne reçoit pas tous les films qui sortent au monde, nous faisons la

³¹³ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

programmation au vu de ce qui nous arrive. On tente d'analyser et dès que c'est bon à notre niveau, on fait la programmation mais aucun film ne passe sans être vu à l'avance. »³¹⁴

Outre le problème d'approvisionnement déjà cité et le visionnement systématique avant projection (d'autres exploitants justifient le visionnement pour des raisons purement techniques et non des raisons de contenu), ces propos soulèvent un problème maintes fois évoqué : l'abondance des dialogues, le silence et la lenteur font partie des facteurs de rejet pour la majorité du public africain. Ce public, longtemps exposé aux films d'action fondés sur un montage accéléré comme dans les films américains et asiatiques est supposé boudier, notamment, les films africains au profit de ces productions souvent stéréotypées. Cette remarque a été également faite en 2009 par le documentariste camerounais Jean-Marie Teno lors du tournage de son film « *Lieux Saints* » lorsqu'un vendeur ambulant de ces films piratés arrive chez Agathe :

« Ah ! Mon ami ! dit Agathe, que me portes-tu aujourd'hui ? » « J'en ai une centaine... » De quoi ? « Mais de films, Tidian est le champion d'internet ! Donne-nous quelques titres ! » Et il énumère, tous américains, et récents, bien sûr. « Et des films français ? » [...] « Oh non, aucun, ici les gens trouvent que ça parle trop » et, se ravisant, il rajoute, [...] « Ah, si, il y en a un qui marche bien ! » « Lequel ? » « Plus belle la vie. »³¹⁵

On voit que les films français tombent également sous le coup du mépris des publics africains en raison de la place importante qu'ils accordent au dialogue. Remarquons au passage la confusion entre film, téléfilm et série télévisée ; nous y reviendrons un peu plus tard.

C'est donc sur ces *a priori* que se fondent les exploitants pour choisir les films qu'ils proposent au public et c'est ce postulat que nous tenterons de vérifier auprès des spectateurs que nous avons rencontrés.

6.8.3 Le 17 Juillet 2009

Pour vérifier la prédominance des films d'action et de violence dans la programmation des ciné-clubs de N'Djaména, nous avons fait le tour de quelques ciné-clubs de la ville le 17 juillet 2009 et nous avons consulté leurs programmes :

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Solle (Michèle), *op. cit.*

Tableau n°16 : Exemples de films au programme dans les ciné-clubs

Ciné-club		Programmation des ciné-clubs de N'Djaména en date du 17 juillet 2009	
		Matinée	Soirée
01	Académie Saboura	« Nico » (Steven Seagal)	« Commando » (Arnold Schwarzenegger)
02	Chrono	« Au cœur du péché »	« Predator 2 » (Silent. Invisible. Invincible)
03	La Référence	« The white dragon »	« Avatar »
04	La Détente	« L'art de la guerre (le châiment) »	« True vengeance »
05	Grande Passion	« Le droit de tuer »	« Au cœur du péché » (Saison I)
06	Village	« Scanner Cop »	« Maine Pyar Kya » (sous-titre anglais)
07	Persévérance	« Anacondas (Trail of blood) »	« Punisher »
08	La Symbiose	« The Ultimate Martial Art »	« Tourbillon de Passion » (10 ^{ème} épisode)
09	3AS	« Dragon hunter »	« Gossip girl » (Série)
10	Les Oscars	« La Veuve » (Nigerian film)	« Raptor » (Version française)
11	Padano	« Kick boxer 5 »	Tom Cruise « The best Mission Impossible Yet »
12	Monde Vu	« Tourbillon de Passion » (Saison II 11 ^e épisode)	« Commando d'élite » DVD 4 : (Saison II, 15 ^{ème} & 16 ^{ème} épisode)
13	Le New Yorkais	« Way of the gun »	« Bulletproof Monk »

Sur les 26 œuvres à l'affiche ce jour-là, nous trouvons, si nous faisons abstraction des sous-genres, 20 « films » d'action ou de violence, soit environ 75% de la programmation, 5 « films » romantiques, soit 20% de la programmation et un seul drame, unique film africain dans cette programmation. Il ressort de ce tableau quelques constats : d'abord la confirmation de ce que révélaient les tableaux d'affichage : une prédominance de films d'action et de violence d'origine américaine, que n'explique pas seulement une demande supposée du public :

« Parce qu'un film américain est d'abord amorti sur son propre territoire puis amorti une deuxième fois en Europe et quand il vient en Afrique naturellement c'est pratiquement gratuit. Donc sur ce point de vue, sur le plan économique, les exploitants sont tournés vers là où ils peuvent acquérir les films moins chers. Donc la programmation reflète évidemment un peu cet état de fait et on ne fait pas beaucoup de place au cinéma africain malheureusement »³¹⁶.

Les exploitants s'en expliquent très directement en se réfugiant derrière la demande des spectateurs :

« On a aussi tenté un moment de mettre des films où il n'y a pas de violence carrément et là c'est désapprouvé automatiquement par les clients ».³¹⁷

³¹⁶ Déclaration de Baba Hama, délégué général du FESPACO dans le film documentaire « Ouaga ciné, la diffusion du cinéma au Burkina Faso » d'Eglantine Chabasseur et Gilles Cazaux.

³¹⁷ Entretien n°14 réalisé avec A.N le 23 Juillet 2009.

D'autre part, nous remarquons que les ciné-clubs constituent un canal de diffusion pour les feuilletons ou les séries télévisées qui sont projetées au même titre que les films. Dans cette catégorie, l'origine géographique varie : à côté des séries télévisées américaines (« *Gossip Girl* »), on trouve deux téléromans dont l'un est vénézuélien (« *Tourbillon de Passion* ») et l'autre brésilien (« *Au Cœur du Péché* »). Cette présence de comédies romantiques marque une tentative des ciné-clubs pour fidéliser un public féminin parfois hésitant à fréquenter ces établissements. A l'origine, ces productions étaient évidemment destinées à une diffusion à domicile sur les chaînes de télévision; ici, l'absence de téléviseur dans la majorité des foyers conduit les exploitants à les mettre au programme pour satisfaire la demande du public, demande qui se manifeste parfois explicitement : les spectateurs viennent exiger de l'exploitant qu'il programme la saison suivante d'une série qu'ils ont aimée :

« Maintenant il n'y a que les séries qui marchent. Dès qu'on a fini une série et qu'on n'a pas une nouvelle, la clientèle baisse, il nous faut courir rapidement après d'autres séries pour maintenir la clientèle »³¹⁸.

Ceci illustre l'ambiguïté du statut des ciné-clubs qui ne sont ni des salles de cinéma, ni des « home cinéma » et que nous avons préféré appeler « compound cinema ».

On remarquera enfin la présence, discrète mais significative, des deux grandes industries du cinéma que sont Bollywood avec le film musical « *Maine Pyar Kiya* », immense succès des années 1980 et Nollywood avec « *La Veuve* ». Etant donné la proximité géographique avec le Tchad et la familiarité du public avec le type de société évoqué dans ces productions, il est même étonnant que le Nigéria n'inonde pas le marché de manière plus marquée.

Pour qui vit à N'Djaména, cet instantané du 17 juillet 2009 sera probablement considéré de manière empirique comme globalement représentatif de la programmation des ciné-clubs de la ville. C'est sans doute vrai, mais cette image n'en est pas moins incomplète car elle fait silence sur un aspect à nos yeux important : la présence des films tchadiens dans ces établissements. Or il arrive que des « films tchadiens »³¹⁹ soient programmés par les gérants de ciné-clubs et il semble qu'ils aient la faveur du public. Pour tenter de comprendre ce phénomène, nous donnons la parole à un réalisateur, puis aux exploitants :

N.Y. : « J'ai l'habitude de venir quelquefois suivre des films dans les ciné-clubs. Il suffit seulement de mettre au programme de projection un film tchadien, même si c'est à 250 francs ou bien à 200, 150, quelquefois si c'est

³¹⁸ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³¹⁹ Nous parlons ici essentiellement de productions locales.

des places de 300 à 500, si tu ne viens pas à temps, tu n'auras pas de place. Ce qui veut dire que le public tchadien commence à prendre conscience ou bien commence à prendre le plaisir de voir quelquefois les acteurs, leurs acteurs, les acteurs nationaux ou bien les réalisateurs nationaux qui parlent de leurs problèmes et de leurs problèmes au quotidien et ça leur interpelle franchement...tous quoi »³²⁰

Un autre réalisateur déclare même avoir été ému aux larmes de n'avoir pas pu avoir de place à la projection de son propre film tellement la salle était comble³²¹, ce que confirme le directeur d'un centre culturel religieux :

*« A chaque fois, surtout quand y a un film tchadien qui se passe ou un film africain, ils disent comment on peut avoir ou comment on peut obtenir ».*³²²

Même discours chez les exploitants de ciné-clubs :

*A.N. : « Des fois, on diffuse des films du Tchad et nous, à chaque fois qu'il y a possibilité qu'un film tchadien passe devant nous et qu'on a les on a la possibilité, on diffuse. Ça a commencé par « Sok », non, y a eu le film de Bororo, le film de Sokopala, le dernier film de, presque tous les films de Alkanto, le dernier film de Keïro et tout ça quoi. Chaque fois que y a possibilité ».*³²³

Cet exploitant interrogé sur la raison pour laquelle il ne programme pas plus souvent les films tchadiens répond simplement :

A.N. : Parce que les films tchadiens sont rares, donc c'est pas monnaie courant quoi de trouver le film tchadien.

Un second exploitant est plus explicite et corrobore cette analyse :

A. : On a seulement diffusé que une fois. Une fois seulement. Un film d'Alkanto et de Hassane Keïro le Kaïnkoula je ne sais pas. Une fois seulement à 500 francs on a diffusé ça. Mais la salle était pleine.

P.N. : Pourquoi ne diffusez-vous pas les films tchadiens ?

A. : Non mais on n'a pas de films tchadiens, c'est ça le problème. Les gens sont vraiment intéressés mais on n'a pas de films tchadiens. C'est seulement les films de 40, de 60 minutes en arabe.

³²⁰ Entretien n°27 réalisé avec N.Y. le 21 Juillet 2009.

³²¹ Voir entretien n° 28 réalisé avec N. Ngarndidono le 15 avril 2010.

³²² Entretien n°9 réalisé avec K.N. le 12 décembre 2009.

³²³ Entretien n°15 réalisé avec A.N le 5 juin 2009.

P.N. : *Par rapport aux genres de films favoris du public, les films tchadiens ont-ils autant de succès, un peu moins de succès ou nettement moins de succès ?*

A. : *Oui. Non plus, plus, plus de succès. On a mis une fois mais y avait plus de succès.*³²⁴

Notons au passage que sans peut-être en avoir conscience, notre interlocuteur pointe un des critères de succès de ce type de films :

*« Le Tchad est à 80-90% analphabète mais les gens aiment les films en langues tchadiennes. Là ça les attire beaucoup, ça les intéresse et ils viennent massivement, ils demandent parfois qu'on leur rejoue ces films. Surtout ceux qui sont joués en langue ».*³²⁵

Encore plus précis, un dernier exploitant répond en analysant les problèmes de distribution de ce type d'œuvres :

B.M.M. : *« Mais les films tchadiens il y en a combien ? D'ailleurs on ne les trouve pas sur le marché alors comment on peut diffuser quelque chose qui n'existe pas ou qu'on ne trouve pas ? Ou veux-tu parler des comédies de Hadre Dounia, de Al Hadj Tawa ou de Alkanto ? Mais là encore ils n'ont pas de moyens pour les multiplier et ils ne sont plus sur le marché. Il n'y a que la Télé Tchad qui les diffuse quelquefois mais nous non plus ».*³²⁶

Il n'y a aucune raison de douter de l'explication fournie. Face à la masse considérable de films piratés issus de Hollywood, Bollywood ou Nollywood, les films tchadiens sont les fruits rares d'une production artisanale qui n'a pas les moyens de s'industrialiser, qui reste attachée à un terroir étroit et qui ne peut répondre à une demande supposée d'un nombre important de ciné-clubs. D'où leur présence discrète et épisodique sur les écrans n'djaménois. A en croire un vendeur à la sauvette que nous avons interrogé sur la vente des films tchadiens, il y aurait une autre explication :

P.N. : *Vends-tu des films tchadiens ?*

T.E. : *« Les films tchadiens non je ne les vends pas. C'est interdit, ils ont interdit de vendre. Bon, c'est-à-dire ils ont interdit ça parce que c'est des copies, ils veulent que les gens viennent sur place acheter des originaux quoi ».*³²⁷

³²⁴ Entretien n°16 réalisé avec A.A. 10 Janvier 2009

³²⁵ Entretien n°6 réalisé avec M.E. le 19 avril 2010

³²⁶ Entretien n°17 réalisé avec B.M.M. le 22 mars 2010

³²⁷ Entretien n°18 réalisé avec T.E. le mardi 25 Août 2009.

Accréditer cette version serait admettre que les réalisateurs tchadiens ont des moyens comparables à ceux des producteurs de Nollywood qui interdisent avec des méthodes expéditives la contrefaçon de leur catalogue sur le territoire nigérian. Plus probablement, c'est ici la loi du marché qui commande une fois de plus : la demande n'est pas suffisante pour que les pirates tirent bénéfice d'un tel investissement. Pour être totalement exact, il faut signaler que cette hypothèse est en partie invalidée par les déclarations des réalisateurs tchadiens locaux qui, à la quasi unanimité, se plaignent de trouver sur les marchés locaux des copies piratées de leurs œuvres³²⁸.

Il n'y a pas davantage de raison de douter de la popularité de ces petits films : Si en multipliant par 5 ou 10 le prix d'une place : « *Une fois seulement à 500 francs on a diffusé ça. Mais la salle était pleine* » on obtient un tel succès, c'est que l'engouement est réel. Seuls les grands matchs de Coupe d'Europe ou de la Coupe d'Afrique des Nations peuvent justifier de tels tarifs !

Attardons-nous cependant sur le « *Une fois seulement* » qui n'est peut-être pas aussi transparent qu'il y paraît. En effet, au cours de ces entretiens, nous avons vu émerger un autre aspect lié à ces programmations de films tchadiens :

« [...] la plupart des films tchadiens qui sortent y a pas de violence dedans, ça nous intéresse bien mais, sauf que vous mettez une deux fois eux-mêmes ils ramassent les pieds, donc c'est un peu compliqué »³²⁹.

Cet exploitant fournit même une explication de ce phénomène qu'il attribue à la simplicité structurelle et à une certaine gaucherie des films tchadiens, affirmation difficile à vérifier :

« Les films tchadiens étant travaillés avec les moyens moins professionnels, les gens appréhendent facilement le fond du film. Ils comprennent déjà la quintessence du film, donc ils n'ont pas besoin de revenir. Or les autres films, y a des fois où tu es obligé de mettre suivre quatre fois pour comprendre parce que les actions sont rapides ou quelquefois peut être en une seconde une action est finie, là c'est difficile ».³³⁰

³²⁸ Voir sur ce point les réponses des réalisateurs à la question : « *En Afrique, le public a rarement les moyens d'acheter des copies légales de films. Quelle est ta réaction à ce phénomène ?* » dans les entretiens n° 25, 26, 27, 28 figurant en annexe.

³²⁹ Entretien n°15 réalisé avec A.N le 5 juin 2009. En français standard : « *au bout d'une ou deux programmations le public déserte la salle* ».

³³⁰ *Ibid.*

Toutes les citations précédentes se réfèrent clairement aux productions locales. Pour ce qui concerne les œuvres de Mahamat Saleh Haroun, le cas est sensiblement différent ; il s'est longuement expliqué sur ce point dans l'entretien qu'il nous a accordé :

P.N. : En dehors du CCF et peut-être du CCU, où sont diffusés tes films sur le territoire national à ta connaissance ?

M.H.S. : « Mais ils sont en fait... nous ce qu'on met en place avec les jeunes qui travaillent avec moi, c'est pour chaque film, en fait, on fait une tournée dans les maisons de la culture, en province tout ça et dans des vidéo clubs à N'Djaména par exemple, on a fait tous les vidéo clubs où les jeunes accompagnent le film, partagent les recettes avec le propriétaire de la salle, mais là aussi le problème se pose très vite, c'est qu'ils ne comprennent pas qu'on puisse leur demander une partie des recettes parce que eux ils n'ont pas l'habitude de payer ou de louer les cassettes, généralement ils les piratent et puis ils viennent les exploiter, donc ils comprennent pas du tout comment on peut demander des recettes ».³³¹

L'intérêt de cette citation est double : d'une part elle nous montre comment Haroun assure la diffusion de ses œuvres dans les ciné-clubs en évitant qu'elles soient piratées tout en s'assurant qu'elles soient vues au moins une fois dans chacun des principaux ciné-clubs de la ville, mais d'autre part, elle met aussi en lumière le modèle économique des ciné-clubs et l'incompréhension totale entre l'univers des créateurs et celui des exploitants.

Enfin, au-delà même du cas spécifique des films tchadiens, si l'on considère globalement la programmation des 13 ciné-clubs étudiés, il apparaît à l'évidence qu'il n'existe aucune tentative des exploitants pour affirmer une identité de leur établissement à travers le choix des œuvres diffusées. Comme nous le verrons plus bas, ce n'est qu'à travers des stratégies personnelles d'approvisionnement que ces exploitants cherchent à se différencier de leurs concurrents, mais en restant strictement à l'intérieur des catégories connues et appréciées du public.

6.9 Sources d'approvisionnement des ciné-clubs au Tchad

Au Tchad, les circuits de distribution et d'approvisionnement liés aux copies 35mm ont disparu avec la fermeture des salles traditionnelles. De nos jours, les ciné-clubs

³³¹ Entretien n°24 réalisé avec M.H.S. le 07 novembre 2008

s'approvisionnent sur différents types de marchés parallèles dont aucun n'a d'existence légale. Certains exploitants font venir quelques films d'Europe ou d'Amérique du Nord par l'intermédiaire de parents ou d'amis qui y sont installés. La plupart trouvent leur source en Afrique, à partir du Nigéria ou du Cameroun ou encore auprès de certains commerçants qui vont y acheter des copies de films piratées et viennent les livrer.

Pour les premiers, il suffit d'un contact téléphonique ou d'un intermédiaire pour que la commande soit passée, le règlement se fait alors par un simple transfert d'argent. Une seconde possibilité consiste à confier de l'argent liquide à une personne qui effectue un aller-retour en Europe ou en Amérique pour l'achat de films. Parfois aussi, on profite de son séjour en France pour en rapporter des films édités en DVD :

« Moi je m'approvisionne la plupart de temps au Canada et en France. Au Canada c'est parce que le Canada est un pays qui a un statut particulier dans le domaine cinématographique. C'est parce que le grand producteur de films est l'Amérique. Alors dès qu'il y a un film qui sort au cinéma aux Etats Unis, c'est qu'au Canada ils l'ont automatiquement en DVD. Donc c'est comme ça que souvent je me suis rendu compte que nous diffusons de films ici et quand je vais en France, c'est en ce moment que je vois ces films à l'affiche dans les salles de cinéma et il faut attendre six mois ou un an plus tard pour voir ces films dans les vidéothèques en location et puis ensuite en vente alors que déjà au Canada on a automatiquement ce film. En France aussi, quand je vais faire mes courses et que je trouve des films, je les achète. »³³²

A en croire cet exploitant, ce mode d'approvisionnement informel lui permet de gagner du temps sur les circuits officiels ralentis par les contrats d'édition et les procédures d'importation ; il lui permet aussi de prendre de l'avance sur la concurrence.

A côté de ces circuits personnels, somme toute marginaux, tous les exploitants s'appuient essentiellement sur un autre circuit d'approvisionnement local :

« Au début on louait à ciné Faza qui est fermé aujourd'hui et chez Comelin qui est un français mais qui est déjà décédé. Ensuite, on avait deux collègues qui étaient partis pour étudier dans le cadre de l'ESSO au Canada qui nous rapportaient quelques films qu'on payait sur place ici au pays. Depuis leur retour au pays, on ne reçoit pas de films de l'étranger jusqu'en 2007 ou un de nos amis qui vit en Amérique nous aidait mais depuis qu'il a gagné un emploi, il n'a pas de temps pour nous rendre ce service donc maintenant on est obligé

³³² Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

de faire un choix de films au niveau local. Donc il y a la location, l'achat des films sur place et des films de l'extérieur. »³³³

« Les films ça vient du Nigéria. Moi-même en personne je pars et certains jours, je trouve ça avec des commerçants au grand marché ici à N'Djaména. »³³⁴

Ces propos montrent bien à quel point les réseaux familiaux et amicaux sont mis à contribution dès qu'une marchandise convoitée se trouve à l'étranger, ce qui ne surprendra pas le lecteur familier du contexte africain. Ils montrent aussi la fragilité de ces filières et leur caractère aléatoire. Notons au passage que la référence à la location sur le marché local se réfère sans doute à une période révolue ; en effet, les vidéothèques de N'Djaména, nous l'avons déjà dit, ont fermé à cause de la faillite des propriétaires due à la prolifération des copies de films piratées. Cependant, pour se faire un peu plus d'argent, certains vendeurs de copies piratées sur les étals louent également les copies de films aux usagers. Il se peut que notre intervenant fasse référence à cette pratique.

De toute manière la seule possibilité qui reste à l'heure actuelle est le réseau d'approvisionnement local. Ce réseau prend sa source au Nigéria, transite par le Cameroun puis arrive sur le marché tchadien. Il est intéressant de connaître la porte d'entrée de ces marchandises au Tchad.

6.9.1 Circuits d'achat et prix du marché

Nigéria – Cameroun – N'Djaména, tel est le circuit du marché des VCD et DVD piratés. Le Cameroun est une véritable plaque tournante dans ce secteur :

« A Yaoundé, on trouve en vente devant la poste centrale (le plus grand carrefour de la cité) des films sortis une semaine auparavant dans les salles européennes et américaines ».³³⁵

Partout sur le marché et dans les rues à N'Djaména, les jeunes marchands proposent ces marchandises à la sauvette, ou sur des échoppes. Ces produits constituent la seule source d'approvisionnement locale pour les exploitants comme pour les personnes privées. Pour

³³³ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

³³⁴ Entretien n°14 réalisé avec A. N. le 23 juillet 2009.

³³⁵ Tsieng (Christian), *Cameroun : la désertion des salles de cinéma*, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4702>, consulté le 7 octobre 2009.

beaucoup d'étudiants, ce commerce constitue une activité lucrative qui leur assure une certaine autonomie financière. Pendant les vacances ou pendant les après-midi en périodes scolaires, ces jeunes marchands traversent le Logone pour se rendre à Kousseri à la recherche de leurs marchandises :

« J'achète au niveau de Kousseri. Avec mes 30 000 je suis allé prendre le carton à 25 000 et puis j'ai donné aux spécialistes qui m'ont amené ici à N'Djaména. Ils sont là, ils m'ont amené ici à N'Djaména à 2500. Ensuite quand je suis arrivé ici j'ai repris mon carton et je me débrouille avec ça jusqu'à aujourd'hui »³³⁶.

Un point nécessite qu'on s'y attarde pour permettre à celui qui est ignorant des réalités tchadiennes de décoder ces propos. Il s'agit du terme « *spécialistes* ». Ce terme est un code qui désigne des passeurs habitués à faire traverser les marchandises sans tomber dans le filet de la douane installée à Nguéli, frontière entre le Tchad et le Cameroun. Sur le fleuve Logone qui sépare les deux pays, le pont de Nguéli est la porte d'entrée et de sortie, un trait d'union entre ces deux pays, un point de passage obligé pour les personnes et les marchandises. Nous nous y sommes rendu un jour pour prendre la mesure de l'ampleur du phénomène, du trafic qui s'opère dans ce quartier du 10^{ème} arrondissement.

Voici ce qui s'offre au regard : une cohorte d'hommes et de femmes traversent dans les deux sens le pont qui enjambe le fleuve Logone. Dans la masse, on distingue des piétons, des cyclistes, des motocyclistes et des voitures. Toutes les personnes qui se trouvent de l'autre côté du fleuve ne sont en théorie autorisées à rentrer au Tchad qu'après un contrôle opéré par des agents de la douane, de la police et de la gendarmerie. Au milieu de cette marée humaine, il y a des adultes des jeunes gens, des femmes aussi qui toutes portent le voile. On a l'impression que chacune porte un bébé sur le dos ou qu'elle est enceinte. En réalité elles dissimulent sous le voile des marchandises passées en fraude. Impossible de distinguer dans cette foule les opérateurs économiques de bonne foi des petits fraudeurs ou des faux handicapés, les femmes d'affaires des trafiquants de stupéfiants. A cause de la proximité géographique, beaucoup prennent Kousseri pour un quartier de la capitale tchadienne, surtout dans la mesure où la circulation entre ces deux villes est rendue libre grâce à l'intégration sous-régionale (CEMAC). Les n'djaménois importent tout du Cameroun : pagnes, tissus de

³³⁶ Entretien n°23 réalisé avec D. Anatole le 25 août 2009. Traduction en français standard : « J'ai acheté à Kousseri le carton de DVD piratés à 25 000 francs. J'ai remis 2 500 francs aux « spécialistes » qui me l'ont livré à N'Djaména et c'est avec ce stock que je fonctionne jusqu'à aujourd'hui ».

luxe, chaussures, carburant, ciment, sucre, vin, produits cosmétiques et fruitiers, barres de glace, œufs, voire le charbon de bois et, pour ce qui nous concerne, CD, VCD, DVD.

Beaucoup de transactions frauduleuses se font parfois à l'insu de la brigade mobile du Chari-Logone, parfois avec leur passivité complice. Des témoins rapportent que certaines propriétaires des alimentations de N'Djaména organisent des fraudes sur une grande échelle avec la complicité de certains douaniers et alimentent le marché central en articles importés de toute nature. Elles facilitent également la traversée des marchandises à d'autres personnes moyennant rétribution. Il est donc évident que le pont de Nguéli est une source d'enrichissement illicite pour les contrebandiers aussi bien que pour certains agents de l'Etat.

Pour s'en rendre compte, nous invitons nos lecteurs à regarder la séquence du film « Taxi pour Aouzou » de Serge Coelo où la cliente demande au chauffeur de taxi d'accélérer pour lui permettre d'échapper à la douane mobile. On voit aussi les fraudeurs qui traversent la rue en courant avec leur baluchon pour échapper aux douaniers.

C'est ainsi que les jeunes font entrer des CD, VCD et DVD achetés à bas prix (300 francs le VCD et 500 francs le DVD) pour les revendre à des particuliers ou aux exploitants de ciné-club (500 francs le VCD et 1000 francs le DVD).

Photo n°16 : Vendeur de CD, VCD et DVD devant son étal en bordure de rue à N'Djaména



© Photo Patrick NDILTAH

Sur cet étal, se côtoient toutes sortes de copies de films, du réalisateur anonyme de série B au plus célèbre. L'échantillon va de la copie de film petit budget tourné en vidéo à la copie du blockbuster. On trouve pêle-mêle des copies de films de violence, de films romantiques, de

films dramatiques, de téléromans, de feuilletons burkinabés et ivoiriens, et surtout des copies de productions vidéo Nigérianes. Ces commerçants revendent en moyenne 10 à 15 articles (VCD et DVD) par jour, ce qui leur permet de payer leurs fournitures et leurs frais de scolarité. :

« Avant j'étais sculpteur. Je faisais la sculpture à Sarh. Après mon bac, je suis venu à N'Djaména où j'ai tenté deux fois de m'inscrire à l'université mais je n'étais pas retenu. Pour me prendre en charge, j'ai essayé ce commerce et ça a marché alors j'ai abandonné la sculpture. C'est ainsi que je me suis inscrit à l'Institut de santé AVD et c'est grâce à ce que je gagne de la vente des VCD et DVD que je paie ma scolarité »³³⁷.

Nous nous rendons compte ici à quel point le secteur informel fait vivre les petites gens en Afrique et en particulier au Tchad. A l'aller, ces jeunes trafiquants ne paient aucune taxe pour la traversée. A leur retour, il leur suffit de glisser une modique somme de 500 à 1000 francs entre les mains de l'agent de contrôle sur le pont de N'Guéli pour que la porte leur soit ouverte. Pour 10 DVD achetés à 5000 francs à Kousséri, ils dépensent 1000 francs pour la douane au retour et 1000 francs pour le transport aller-retour soit au total 7000 francs. En les revendant, ils obtiennent 10 000 francs soit un profit de 3000 francs. La moyenne de vente étant de 10 DVD par jour, selon ce qu'ils nous l'ont déclaré, il leur est possible de réaliser au bout d'un mois, un profit d'environ 90 000 francs, ce qui équivaut au salaire minimum d'un agent de la fonction publique et est largement suffisant pour qu'un étudiant puisse avoir son autonomie financière.

6.9.2 Problème des sources piratées

La qualité technique des films piratés pose souvent un problème aux exploitants lors de leur diffusion. Lorsque les DVD s'arrêtent pendant la projection, cela constitue une source de conflit entre les gérants et le public qui réclame le retrait immédiat du film. C'est pour éviter que de tels incidents ne se produisent pendant les séances de projection que les exploitants prennent souvent des mesures de précaution lorsqu'ils choisissent les copies de films. Ils prennent le temps, comme Koro Bouba dans le film de Jean-Marie Teno, de les tester en présence du vendeur avant de conclure l'acte d'achat. Lorsqu'ils se rendent compte que le DVD est défectueux, ils le restituent au vendeur. Habituellement c'est dans un bureau installé dans un coin du ciné-club qu'ils font cet essai. Pour faciliter l'écoulement de leur produit, les

³³⁷ Entretien n°23 réalisé avec D. Anatole le 25 août 2009.

jeunes revendeurs en font autant lorsqu'ils se rendent à Kousseri pour acheter leur marchandise :

« Au niveau de Kousseri quand on prend, on visionne pour voir le problème de grattage mais on ne regarde pas tout le film. On voit le début, on nous avance au milieu et à la fin »³³⁸.

« Avant de les vendre, je les teste au niveau de Kousseri là-bas. Je teste seulement ça. Je n'ai pas le temps de tout visualiser »³³⁹.

« On nous teste les films à Kousseri mais j'ai aussi un lecteur à la maison donc j'ai l'habitude de visualiser aussi à la maison »³⁴⁰.

Ces vérifications sommaires, même si elles ne garantissent pas totalement la fiabilité du produit, en disent long sur la très mauvaise qualité de ces disques gravés à la chaîne sans le moindre contrôle du process. Quant à la troisième déclaration, on s'interroge sur le temps matériel dont peut disposer ce revendeur pour regarder une centaine de films avant de les vendre lorsqu'on sait qu'il est étudiant.

Tout ceci montre les diverses facettes de l'épineux problème de la piraterie. Dès la sortie d'un film, les copies piratées se multiplient sur les marchés au détriment des producteurs, réalisateurs et acteurs. Pour ce qui concerne les artistes tchadiens en particulier, par manque de structures de production et d'enregistrement adéquates, ces artistes (cinéastes et musiciens) enregistrent et dupliquent leurs œuvres au Nigéria, au Ghana, au Bénin ou au Burkina Faso, ce qui suffit à donner libre accès à la piraterie. C'est ainsi que des milliers de copies piratées se vendent dans les rues de N'Djaména ou dans des bars. Ces œuvres que l'on propose à la sauvette sont dans leur quasi-totalité des produits piratés que l'artiste lui-même découvre souvent dans la rue.

On en voit ici une illustration dans la scène drôle que nous a racontée un cinéaste local au cours d'un entretien que nous avons eu avec lui. Notre entretien portait sur la question du manque de moyens financiers pour l'achat des copies légales de films au Tchad. En réponse, il nous a raconté l'altercation qu'il avait eue avec un vendeur ambulant dans une des buvettes de N'Djaména :

« J'ai trouvé un certain nombre de copies de films et j'ai du arracher de force.

³³⁸ Entretien n°20 réalisé avec P. W. le 25 août 2009.

³³⁹ Entretien n°18 réalisé avec T. Elie le 25 août 2009.

³⁴⁰ Entretien n°23 réalisé avec D. Anatole le 25 août 2009.

Je me suis dit bon je me fais justice. J'ai préféré aller ce jour au commissariat expliquer quand même aux autorités pourquoi on souffre. J'ai arraché, je me suis battu avec le revendeur. J'ai arraché le maximum de VCD et je lui ai dit qu'il n'a qu'à aller se plaindre là où il veut mais ça au moins c'est ma propriété. Personne ne m'a suivi mais au moins j'ai arraché. Maintenant ça me fait rire quand je me rends compte qu'on ne nous aide pas à protéger nos œuvres. Je ris tout simplement. »³⁴¹

Des scènes comme celle-là sont courantes dans les villes africaines. Un autre exemple similaire est celui rapporté par Alain FOKA dans une émission radiodiffusée sur RFI. La scène s'est produite à Yaoundé :

« Je me souviens d'une scène cocasse. J'étais en train de déjeuner dans une gargote de la ville de Yaoundé à côté d'un important artiste camerounais lorsque, l'un de ces nombreux vendeurs de CD et DVD à la sauvette est entré pour proposer ses produits aux clients. Et d'un coup, il tend à mon voisin un CD. Pas de doute, celui proposé est un album de Ottou Marcelin et c'est justement à lui qu'il le propose. Il ne le connaît pas physiquement. Il vante même la qualité de l'album. Le savant mixage fait par le producteur pour réunir sur un seul opus, l'ensemble de ses succès. Ottou Marcelin, stupéfait, dégoûté, qui découvre la couverture de ce CD et ce compile pour la première fois, et qui sait qu'il n'a jamais mis sur le marché cet album en best of retient le produit et demande aussitôt au vendeur où il se l'est procuré et qui est son fournisseur. Ce dernier ne se dégonfle pas. Il lui annonce qu'il n'a pas à lui répondre. Il essaie même au passage d'arracher par la force l'album que retient Ottou Marcelin. N'y parvenant pas, il se met à insulter copieusement l'artiste qui, surpris et en colère, détruit le produit. »³⁴²

Dans « Ouaga cinés »³⁴³, à la question de savoir si le revendeur de films piratés ne craignait pas d'être pris par la police à son retour du Nigéria d'où il importe ses articles, ce dernier répond :

« Le monde, c'est des affaires. Et quand les affaires marchent, les informations viennent rapidement. Je ne peux pas expliquer, c'est mon circuit. Quand je veux sortir demain, aujourd'hui on aura les informations. On ne bouffe pas seul là. »³⁴⁴

³⁴¹ Entretien n°25 réalisé avec D. B. le 17 juin 2009.

³⁴² Alain Foka, émission radiodiffusée sur la Fête de la musique édition 2009, Archives d'Afrique, RFI, 2009, 20h00 à 21h00.

³⁴³ Chabasseur (Eglantine), Cazaux (Gilles), *OUAGA CINÉS, La diffusion du cinéma au Burkina Faso*, Solimane Production, 26 minutes.

³⁴⁴ *Ibid.*

On comprend ici qu'il existe une collusion entre les forces de l'ordre et le fraudeur dans l'importation de ces produits piratés. Pour ce dernier, lorsqu'il doit y avoir un contrôle, il est averti à l'avance parce qu'une partie du produit de sa vente va à d'autres personnes qu'il ne veut pas nommer « *je ne peux pas expliquer, c'est mon circuit. On ne bouffe pas seul* ». Autrement dit, il existe une chaîne de corruption. On comprend l'amertume des créateurs. Le plus souvent, ces pirates camouflent les œuvres pour ne pas permettre à l'auteur de les reconnaître. Ils altèrent volontairement le titre original de l'œuvre ou ils le conservent mais changent le contenu et le remplacent par l'œuvre d'un autre artiste qui lui ressemble comme dans l'exemple ci-dessous :

*Ce n'est pas celui qui copie un exemplaire seulement pour lui mais ce qui fait très mal c'est la piraterie commerciale. 1000 copies, 2000 copies ou 5000 copies sur le marché. Le pire des cas c'est qu'on transforme le film. On transforme le titre. Par exemple si vous voyez les enfants vendre sur le marché des VCD ou DVD de film intitulé « Pour un Tchad Uni », ça c'est mon film « Moussa et Christian ».*³⁴⁵

De tels exemples sont légion en Afrique. Avant la sortie médiatisée du film « *Across the Niger* » de Kingsley Ogoro, un habile opportuniste a changé à point nommé le titre de son film pour distribuer un « *Across the River* » propre à tromper les consommateurs distraits (Barrot, 2005 : 22).

Parfois, ils compilent toutes les œuvres d'un artiste sur un seul CD, VCD ou DVD alors que l'artiste lui-même n'a pas eu les moyens de le faire. Dans certains pays, des firmes se sont spécialisées dans ce type de copies. Elles ont pignon sur rue et bénéficient quelquefois de la protection des autorités. Ces complicités contribuent à fragiliser les créateurs et à tarir la production culturelle. Devant l'incapacité totale des Etats face à ce fléau, certains artistes ont simplement choisi de ne plus produire. Ils ne veulent pas éditer leurs œuvres de peur qu'elles ne soient piratées :

« Depuis presque un an, personne ne vient acheter nos films parce qu'ils sont partout sur le marché à N'Djaména, Moundou, Bongor, Pala et autres. Même ici à Sarh, ils sont sur le marché. Les gens trouvent ceux que nous vendons chers [4000 à 5000 francs] alors ils préfèrent acheter sur le marché à 500, 1000 francs. Tant pis pour la qualité. Ça, ils ne se rendent pas compte. Maintenant on n'achète plus avec nous et c'est ça ce qui nous bloque dans la production. J'ai fini 2 films. Ils sont encore dans l'ordinateur. L'un je l'ai fini

³⁴⁵ Entretien n°28 réalisé avec N. N. le 15 avril 2009.

*depuis presque un an déjà. L'autre, on a fini en décembre dernier. Ils sont là dans l'ordinateur. J'ai peur de faire sortir parce que la piraterie va nous tuer. »*³⁴⁶

Ceux qui se risquent à publier leur œuvre s'exposent à la trouver sur le marché avant sa sortie officielle. Le cinéaste ivoirien Henri Duparc en a fait l'amère expérience pendant qu'il se préparait au lancement en vidéo de l'un de ses films :

« La cassette doit sortir le lendemain. Il se rend à un rendez-vous destiné à la promotion de l'événement. En route, un vendeur de rue l'accoste à un feu rouge et lui propose une cassette. A sa grande surprise, il découvre que c'est celle de son film, déjà piraté, distribué dans tout Abidjan » (Barrot, 2005 : 23).

En pareil cas il est clair que la fuite est venue de l'équipe de production de l'œuvre. Malgré la création des Bureaux de Droits d'Auteur au Mali, au Sénégal, au Burkina Faso au Cameroun et au Tchad, les artistes sont méfiants. Ils pointent d'un doigt accusateur les fabricants d'ordinateurs et de logiciels qui facilitent la tâche de ces faussaires et désignent clairement le Nigéria, première puissance en la matière.

Face à la démission des Etats, les artistes eux-mêmes ont tenté de mettre sur pied des structures d'auto-défense pour préserver leurs droits, mais ils sont dépourvus de moyens. Peu de temps après leur création et l'installation de leurs dirigeants, ces organisations font une ou deux descentes dans les rues et sur les marchés, accompagnées de journalistes et de cameramen, rconfisquent quelques CD et DVD piratés et disparaissent. Au Tchad, le Bureau Tchadien du Droit d'Auteur³⁴⁷ a attendu plus de six années avant d'être opérationnel. C'est grâce à l'appui de l'Union Européenne et de la Coopération Française qu'il a organisé quelques campagnes de sensibilisation, des formations et des conférences-débats qui sont restées sans lendemain. Il est clair que les pirates installés en Afrique continuent d'alimenter les marchés africains en toute impunité.

C'est donc dans ce contexte que les exploitants de ciné-clubs évoluent. Ils tirent bénéfice d'une situation qui les avantage car elle leur permet de minimiser leurs coûts. Qu'ils aillent « faire leur marché » de l'autre côté du fleuve, qu'ils s'adressent aux vendeurs à la sauvette à N'Djaména, ou encore que des « représentants de commerce » viennent à domicile leur présenter leurs produits comme dans le film de Jean-Marie Téno, le résultat est le même.

³⁴⁶ Entretien n°28 réalisé avec N. N. le 15 avril 2009.

³⁴⁷ Créé par loi n°005/PR/2003 du 2 mai 2003.

Il faut néanmoins souligner un point important : ils sont dépendants de ce marché du DVD pirate. Autrement dit, leur choix est conditionné par l'offre, et chacun est logé à la même enseigne. D'où la difficulté de se démarquer de la concurrence par une programmation singulière, ce qui entraîne, par voie de conséquence, l'uniformisation du marché. Il serait à peine exagéré de dire que ce sont les stratégies des pirates qui commandent la programmation des ciné-clubs africains.

6.9.3 Circuits de distribution embryonnaires

Dans le cadre de l'industrie cinématographique, la distribution joue un rôle primordial dans la valorisation des films. Elle constitue le lien qui unit les producteurs et les exploitants.

« Le distributeur est celui qui effectuera les gestes techniques, logistiques et commerciaux pour qu'à partir de la copie d'un film, un maximum de spectateurs à travers le pays puisse le découvrir dans les meilleures conditions. Il est donc le trait d'union entre le producteur qui lui fournit le film terminé et les exploitants de salles de cinéma qui le projettent au public. » (Camilleri, 2006 : 25)

Rien de tel évidemment dans les ciné-clubs tchadiens. Aujourd'hui, chaque exploitant de ciné-club organise son propre circuit de distribution informel qui fait fi des droits d'auteur et ne permet aucune remontée des recettes comme c'est le cas dans le cadre d'une distribution officielle. En effet, les copies de DVD piratées circulent parfois entre les opérateurs, même s'il ne s'agit pas d'une pratique systématique. Cette circulation se fait généralement par courrier porté. Nous en avons fait personnellement et involontairement l'expérience comme en atteste l'anecdote suivante :

En avril 2009 alors que nous étions sur le chemin de retour de Sarh au sud du Tchad où nous nous étions rendu pour un entretien dans le cadre de notre recherche, le bus s'est arrêté à la gare routière de Doba pour prendre quelques passagers. C'est alors qu'un inconnu s'est approché de nous et nous a confié une copie de film en VHS ainsi qu'une somme de 1000 francs et un numéro d'appel. La somme devait nous servir à mettre du crédit dans notre téléphone pour appeler le destinataire --qui était également un exploitant de ciné-club-- quand nous arriverions à la gare routière de Moundou pour qu'il récupère son colis. A titre de précaution, il a également pris notre numéro d'appel qu'il a transmis au destinataire du colis afin de pouvoir nous joindre au cas où nous ne l'aurions pas appelé. A peine arrivé à Moundou, celui-ci nous appelait.

De nos jours, ce système constitue au Tchad le seul moyen rapide et efficace pour l'envoi de courrier, des colis, et même pour le transfert d'argent. C'est un réseau semblable qui existe pour la circulation de films entre les exploitants de ciné-club à N'Djaména ou hors de la capitale. Ce circuit informel s'établit entre amis et connaissances. Les exploitants de ciné-club se déplacent eux-mêmes d'un quartier à l'autre pour aller chercher les films auprès de leurs amis. Il s'agit là d'un problème de confiance et il est souvent difficile d'envoyer une autre personne de peur qu'on ne refuse de lui remettre le film.

« Il y a des amis qui, quand ils ont quelque chose ils me proposent et en retour je leur donne également des films qu'ils veulent programmer. En dehors de N'Djaména je refuse de donner mes films parce que ça me pose beaucoup d'ennuis. Quand c'est ici à N'Djaména, ça se passe normalement parce que même s'il y a un retard dans le retour des films je suis obligé de me déplacer pour aller voir. Là même je me limite à des amis que je connais bien et qui sont sérieux dans leur travail mais je ne donne pas à n'importe qui parce qu'il y a aussi beaucoup de voyous dans ce domaine. »³⁴⁸

On voit ici que la nature technologique des objets échangés n'empêche en rien la mise en place d'une économie du troc fondée sur des rapports interpersonnels et non sur une logique purement commerciale.

Toutefois, le commerce reprend aussi ses droits ; en effet, malgré les recommandations faites par certains exploitants à leurs collègues concernant les précautions à prendre dans la manipulation des copies, ce système d'échange présente des risques : Certains opérateurs négligents n'observent pas ces mesures et détériorent les films des autres. D'où la pratique qui consiste à prêter le film moyennant une certaine somme d'argent. Une forme de location qui ne dit pas son nom :

« La gestion des disques et des bandes est un sérieux problème dans la gestion des vidéo et ciné-clubs. On a tenté de prêter à un moment donné mais on s'est rendu compte que ce n'est pas facile. Quand ça fait le tour, si vous ne faites pas attention vous perdez carrément la bande ou le disque. Donc maintenant, la personne fait la programmation pour le lendemain et quand il projette le soir il nous ramène le lendemain. Généralement c'est moyennant une somme forfaitaire de 1000 ou 1500 francs. »³⁴⁹

Un autre aspect évoqué ici touche au délai de restitution des copies. Les prêteurs ont parfois tendance à ne rendre le film que lorsqu'ils n'en ont plus l'usage ; sachant pourtant que les

³⁴⁸ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³⁴⁹ Entretien n°15 réalisé avec A. N. le 5 juin 2009.

films ne leur appartiennent pas, ils les prêtent à leur tour à d'autres personnes du quartier, parents ou amis. Là encore on voit se superposer deux types de relations : la relation commerciale *stricto sensu* et la relation sociale qui prime sur la précédente :

« Avant j'échangeais les films avec un ami mais il ne respecte pas les cassettes. Il les prête aux gens du quartier qui font gratter ça c'est pourquoi j'ai arrêté »³⁵⁰.

En passant ainsi entre plusieurs mains, le film se détériore ce qui a amené certains exploitants à pratiquer des tarifs de location franchement dissuasifs :

« Auparavant je ne le faisais pas mais ces derniers temps je suis obligé de le faire parce que chaque jour, quand quelqu'un ouvre un ciné-club on lui dit que le type qui a les films c'est moi, il faut venir vers moi. Le type vient, il se plaint. Je ne voulais pas mais ces derniers temps, je suis obligé de le faire pour entrer aussi dans mes comptes. Je prends tout au plus 2000 francs pour ça. »³⁵¹

Lorsqu'on sait qu'une copie piratée de VCD ou DVD se vend habituellement à 1000 francs, le fait de demander le double pour une simple location est un moyen déguisé de refuser la transaction. A moins qu'il ne s'agisse d'un film qui ne se trouve pas sur le marché ou qui est nouveau ; dans ce cas, le tarif de location reflète la loi du marché et le possesseur de la copie tire parti de la rareté du produit.

Comme on peut le voir, la manière dont les ciné-clubs sont approvisionnés en films, tout comme la manière dont ceux-ci circulent à l'intérieur du réseau révèle l'absence de la moindre réglementation en termes de respect de droits d'auteur. Il s'agit d'un domaine de non droit que l'Etat tolère faute de pouvoir le réguler. Si l'on ajoute à cela la violence systématique d'une forte proportion des films projetés, il n'est pas surprenant que ces établissements aient suscité des réactions vives et parfois excessives. Nous avons tenté dans les pages qui suivent de les répertorier en prenant en compte la façon dont le statut des différents acteurs éclaire le contenu et le ton de leur discours.

³⁵⁰ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³⁵¹ *Ibid.*

6.10 Construction de l'image des ciné-clubs

Comme n'importe quel type d'établissement culturel, les ciné-clubs ont été l'objet de discours dont la somme construit ce que nous appellerons ici l'image des ciné-clubs. Pour essayer d'en cerner les contours, nous avons confronté quelques déclarations faites par différents acteurs en fonction de leur statut socioprofessionnel et leur rapport avec le cinéma.

Dans un premier temps nous examinerons le point de vue de la société exprimé à travers les journalistes, point de vue qui s'inscrit plutôt dans le domaine des bonnes mœurs que dans le registre d'une critique culturelle ou économique. Nous verrons ensuite le point de vue de l'Etat qui s'attache à la moralité publique et aux finances. A ces regards extérieurs, nous ajouterons le regard des exploitants eux-mêmes avant de conclure avec les points de vue des producteurs et réalisateurs, très divisés sur le statut de ces établissements.

6.10.1 Le point de vue de la société

Pour la presse, les vidéo-clubs sont perçus comme un lieu de dépravation des mœurs. Au Nord Cameroun, plus précisément dans la région de Ngaoundéré, à en croire Honoré Fouhba, les vidéo-clubs sont considérés par la société comme :

« Des lieux de retrouvaille des égarés sociaux, des « bandits » et « voleurs » des quartiers. C'est un milieu dans lequel se retrouvent des jeunes gens moins entreprenants, paresseux, partisans du moindre effort. Ils y passent des journées et soirées à fumer cigarettes et autres drogues tout en regardant les films. C'est un lieu de retrouvaille des personnes dont les espoirs d'un avenir meilleur sont noyés dans l'alcool » (Fouhba : 2010)

Olivier Barlet corrobore ce jugement lorsqu'il évoque ses souvenirs :

*« Je me souviens à Yaoundé par exemple où les journaux publiaient des articles sur l'aggravation de l'absentéisme dans le système scolaire parce que y avait des vidéo-clubs à la porte des lycées qui fonctionnaient toute la journée ».*³⁵²

³⁵² Entretien n° 50 réalisé avec Olivier Barlet le 7 novembre 2008

On pense, avec quelque 80 ans d'écart, à la fameuse phrase de Georges Duhamel sur le cinéma dans les *Scènes de la vie future* : « C'est un divertissement d'hilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par leurs besoins et leurs soucis ».

On attribue même à ces établissements une responsabilité dans l'accroissement des grossesses d'adolescentes scolarisées :

« Les causes de cet amour dit scolaire qui pousse comme des mauvaises herbes sont nombreuses : Les vidéo-clubs offrent de nos jours des images polluées du sexe, d'amour facile et idéal »³⁵³.

Le cinéma, ou plutôt les établissements qui diffusent des films, sont associés sans discrimination à la paresse, à la dépravation, à la délinquance, à la prise de drogue et à la perversion de l'enfance. Le tableau est trop noir pour ne pas prêter à sourire pour un lecteur européen ; il évoque ce qu'on pouvait lire au XIX^e siècle sur les estaminets dans la presse bien pensante.

De la même façon, dans la presse tchadienne, les ciné-clubs sont réputés être des lieux d'aliénation. Ils contribuent à une éducation à la violence, à une destruction du sens moral. Pour Toussaint Roasngar Ablaye journaliste à *Tchad et Culture* :

« Les écrans de cinémas et de vidéos sont envahis de films de guerre et de karaté qui obéissent à la politique commerciale des producteurs. Les films de violence drainent toujours beaucoup de monde contrairement à ceux qui ne comportent pas de scène de violence. Certains fanatiques des films de violence sont complètement façonnés par leurs acteurs idoles. Les plus exposés aux conséquences néfastes des films sont les mineurs. Ces enfants sans discernement n'arrivent pas à établir la distinction entre le réel et la fiction. Les mineurs comme certains adultes s'identifient souvent aux acteurs. Ils sont complètement aliénés et façonnés par les films. Et malheureusement les salles de cinéma sont souvent bondées de mineurs. Les films produisent un effet d'identification et d'aliénation qui peuvent conduire très loin. Chez les mineurs, le choix de la plupart d'entre eux pour les jouets porte sur les armes. L'effet premier du cinéma est la séduction. Les jeunes sont heureux d'admirer le corps et l'adresse des acteurs, la beauté de leurs traits, de leur maquillage, de leurs vêtements, de leur gestuelle. Il y a là une rencontre quasi physique. Il y a des jeunes qui s'habillent comme les acteurs, imitent leur démarche et réagissent comme eux. Par exemple, du fait de la diffusion de séries amoureuses sur les écrans, les filles tchadiennes sont devenues romantiques. Le mimétisme aveugle menace aussi certains adultes. D'aucuns améliorent les

³⁵³ Djolona (Josué) et Mbarga (Marie), *L'amour scolaire*, paru dans le journal RAFIGUI Presse Jeunes n°12 de Février-Mars 2002 [en ligne] <http://rafigui.net/2012/12/22/lamour-scolaire/>, consulté le 10 mai 2012.

techniques de banditisme par les scènes vues sur les écrans. Des adolescents au volant des voitures et des motocyclettes roulent à toute vitesse. Quelques fois, ils se livrent à des courses-poursuites comme c'est le cas dans les films policiers. Cette imitation finit parfois tragiquement. A N'Djaména, il y a de cela quelques années, un mineur s'étant accaparé d'une arme appartenant à son père a commis un crime sur la personne de son frère. Cet enfant voulait, en fait, faire comme son acteur idole lorsque celui-ci se sert de son arme. Beaucoup de comportement chez les jeunes trouvent leur source dans les films. »³⁵⁴

Là encore, cette vision mécaniste et sans nuance de la représentation de la violence qui mènerait inmanquablement à la délinquance fait fi de toutes les études, prudentes, complexes, contradictoires, qui s'interrogent sur la nature de ce lien, voire sur son existence. Ce discours idéologique se construit d'autant plus facilement qu'il repose sur deux faits avérés : la prédominance des films violents sur les écrans des ciné-clubs et le rapport ambigu d'un public immature avec la fiction.

6.10.2 Le point de vue de l'Etat

Dans ce domaine, le discours est moins simple et varie à la marge selon les états. Au Tchad, ces établissements n'intéressent l'Etat qu'en qualité d'entreprises assujetties à ses taxes, taxes qu'au demeurant elles ne payent pas. Au Cameroun, la situation est bien différente. En date du 18 octobre 1995, l'Etat camerounais a décrété que l'exploitation de ces lieux était une activité illégale. Le Ministère de la Culture a pris une décision interdisant leur exploitation sur toute l'étendue du territoire. Suite à cette décision, le délégué régional de la culture de l'Adamaoua a délivré un communiqué radiodiffusé appelant les exploitants et la population de sa région à se conformer aux textes de l'Etat :

« Le délégué régional de la culture de l'Adamaoua a l'honneur de porter à la connaissance du public de la région que l'exploitation cinématographique en vidéo-club est interdite conformément à la décision n°58/CAB/DPAV/SCC du ministère de la culture. A cet effet, il invite d'une part lesdits exploitants de se conformer à la réglementation en vigueur et d'autre part, la population de porter à la connaissance de ses services les vidéo-clubs clandestins existants pour démantèlement. Compte tenu des effets négatifs de cette activité sur l'encadrement des jeunes et de la promiscuité desdits lieux, foyers à risque de

³⁵⁴ Roasngar (Ablaye Toussaint), *Ciné et vidéo-clubs : Péril pour la jeunesse*, [en ligne] <http://www.cefod.org/spip.php?article890>, consulté le 11 septembre 2009. L'orthographe et la syntaxe n'ont pas été modifiés.

contagion des maladies et autres, le délégué régional saurait compter sur le sens de responsabilité et le civisme de tous. » (Fouhba : 2010).

Honoré Fouhba nous apprend d'autre part qu'en application de cette décision ministérielle, une commission mixte dirigée par le gouverneur lui-même s'est rendue sur le terrain et a saisi des appareils d'exploitants de vidéo-clubs. On peut penser qu'il s'agit d'une opération ponctuelle et d'une simple gesticulation de l'autorité politique désireuse d'apparaître aux yeux de la population comme le garant de l'ordre moral. En effet, le tableau que dresse Honoré Fouhba lui-même en 2009 n'évoque en rien la disparition de ces établissements, ce qui n'est guère surprenant car les autorités camerounaises ne proposaient aucune solution alternative pour pallier l'absence de salles de cinéma traditionnelles et permettre à la population de se divertir. Comme le reconnaissent les organisateurs du Festival Ecrans Noirs en 2006 à Yaoundé :

« Le vidéo club " a été l'objet de toutes les condamnations et a subi de la part de l'État une lutte aussi constante qu'infructueuse »³⁵⁵.

Au Kenya, le gouvernement justifie sa décision de fermer des vidéo-clubs dans une région du pays :

« The district security committee was targeting halls that show immoral videos, those that hide criminals and aliens, those that admit school children when they are supposed to be in school and those that operate without license or sell drugs »³⁵⁶.

Cette justification contient, en trois lignes, un condensé des chefs d'accusation dressés par tous les gouvernements envers les ciné-clubs : immoralité des contenus diffusés, incitation à l'absentéisme scolaire, vente de drogue et irrégularité administrative. Un autre document se rapportant à l'Ouganda complète le tableau en invoquant les manquements aux règles de sécurité :

³⁵⁵ Ecrans noirs 2006 : *Le rapport*, [en ligne] <http://www.spla.pro/fiche.php?no=12463&type=evenements>, consulté le 4 octobre 2011.

³⁵⁶ AllAfrica, *Government shut down video-dens says PC*, [en ligne] <http://allafrica.com/stories/201004270964.html>, consulté le 20 octobre 2011. « La commission de sécurité du district visait les établissements qui diffusent des vidéos immorales, qui offrent asile à des délinquants et à des étrangers, ceux qui laissent entrer des enfants d'âge scolaire alors qu'ils seraient censés être en classe et ceux qui fonctionnent sans autorisation administrative et vendent de la drogue. »

« The halls are a disaster, in fact they are a 'time bomb' waiting to explode anytime because they are poorly wired, have no fire escape routes, are made of wood and are poorly ventilated," the DPC Ivan Nkwasiwe said »³⁵⁷.

En définitive, même si les états condamnent pour des raisons morales ou économiques ces établissements, même s'ils promulguent des textes visant à les réglementer, ils finissent par les tolérer et ferment les yeux sur leur existence.

Il faut cependant signaler un cas qui frappe par sa singularité : on le trouve dans l'enquête sociologique lancée en Ouganda à la demande des autorités du pays et dont les objectifs sont ainsi formulés :

*« The main purpose of our research into the content and audiences of bibandas/ video halls (further referred to as **VHs**) in Uganda was to identify and analyze what is being shown to who and under which circumstances, **in order to assess the potential of VHs as quality information and education venues and to design a contingency plan to develop them** »³⁵⁸.*

L'originalité de la démarche réside dans l'hypothèse que cette étude se propose de tester : peut-on faire des vidéo-clubs des vecteurs d'information civique et éducative dans la mesure où ils sont les seuls lieux fréquentés par un public populaire qui reste totalement hors d'atteinte des diverses campagnes gouvernementales ? Le simple fait de se poser la question révèle un point de vue beaucoup plus positif que la simple condamnation au nom des bonnes mœurs et de l'ordre public que l'on trouve au Tchad comme ailleurs en Afrique.

6.10.3 Le point de vue des exploitants

Les exploitants tchadiens sont bien conscients qu'aux yeux de la société les ciné-clubs constituent un lieu de dépravation des mœurs et ils plaident leur propre cause avec un certain bon sens :

³⁵⁷ Tibyangye (Otushabire), *Uganda : Mbarara Closes Video Shacks*, [en ligne] <http://allafrica.com/stories/200805151001.html>, consulté le 10 novembre 2011.

« Ces salles sont une calamité ; en vérité, ce sont des bombes à retardement prêtes à exploser à tout moment parce que leurs circuits électriques sont délabrés, qu'ils n'ont pas d'issue de secours, sont construits en bois et sont mal ventilés », selon le Responsable de la Police du Comté Ivan Nkwasiwe. »

³⁵⁸ Marshfield (Katerina, Van Oosterhout (Michiel), *op. cit.* « Le but principal de notre recherche concernant la programmation et les publics des vidéo-clubs appelés bibandas était de répertorier et d'analyser ce qui était diffusé, à quel public, et dans quelles circonstances, **afin d'évaluer les potentialités des vidéo-clubs en tant que lieux de diffusion d'information de qualité et de concevoir un plan d'urgence en vue de les développer.** » (C'est nous qui soulignons).

« Écoutez notre pays est un pays qui sort d'une longue guerre. Les gens sont traumatisés et le film est une forme de divertissement, alors moi je pense que dépenser 100 francs pour aller voir un film vaut mieux que dépenser 100 francs pour aller prendre de la billi billi dans un cabaret ou passer des heures dans une buvette pour prendre de la bière. Avant tout, un film est un divertissement, est un loisir. Le film permet aux gens de rêver des choses. Aujourd'hui, de par les films américains, beaucoup de jeunes rêvent d'aller aux Etats-Unis donc c'est une bonne chose puisqu'il n'est pas interdit de rêver. C'est une bonne chose que les gens pensent se rendre un jour aux Etats-Unis parce que la vie est meilleure là-bas. C'est une passion pour les gens de venir voir les films. Auparavant les gens pensaient que quand on va voir un film dans un ciné-club, c'est parce qu'on est voyou. Mais en réalité nous-mêmes qui diffusons, nous ne nous sentons pas voyous donc nous pensons que le film éduque. Aujourd'hui, grâce au film les gens ont une vue beaucoup plus claire de certaines choses par rapport à nos parents. Aujourd'hui vous trouvez des jeunes qui vont vous parler de la manière dont le film a été tourné, combien un tel acteur a gagné pour un film, etc. Donc nous pensons que nous jouons quand même un rôle positif malgré ce que certains pensent de nous. Mais il est vrai qu'il y a certains vidéo-clubs qui ne respectent pas certaines règles. Un jour, en passant derrière le marché de Dembé, j'ai aperçu un attroupement de personnes. Je me suis demandé ce qui n'allait pas pour qu'il y ait un tel attroupement. Les gens sortaient avec des bancs, des chaises en main. Il y avait des enfants, des personnes âgées. J'ai posé la question de savoir et on m'a répondu en disant que ce vidéo-club passe chaque samedi des films pornographiques alors c'est ce qui attire tout ce monde. En voyant le nombre de gens et surtout des enfants je me suis dit mais ce sont de tels vidéo-clubs qui font que les gens nous taxent de voyous parce que quand des ciné-clubs projettent des films comme ça, on pense que dans tous les ciné-clubs on fait la même chose alors que nous autres, nous sélectionnons minutieusement nos films pour éviter d'offenser les gens. »³⁵⁹

Trois éléments émergent de cette longue citation : l'un renvoie explicitement aux « offres alternatives » dont parle Laurent Creton (Creton, 2009 : 153) en l'occurrence les cabarets et les buvettes où l'on se saoule, argument moins discutable qu'il n'y paraît si l'on veut bien considérer le faible taux d'équipement des foyers populaires en matière de télévision et le critère économique justement mis en avant : comment se distraire pour 100 francs CFA ? L'autre argument se fonde sur la valeur éducative du cinéma, sur l'ouverture qu'il apporte vers d'autres cultures. Même si la programmation dominante des ciné-clubs permet de relativiser le propos, on ne peut totalement l'écarter. Pour une population souvent issue de l'exode rural, il y a bien une forme de découverte d'autres sociétés, d'autres modèles de comportement, qu'ils soient exemplaires ou qu'ils le soient moins.

³⁵⁹ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

Le dernier argument fait référence à un phénomène que nous n'avons pas évoqué parce qu'il est à la fois marginal et difficilement repérable : il s'agit de la programmation de films pornographiques. Le cas évoqué par l'exploitant de ciné-club cité plus haut date probablement des années 1980 où on pouvait voir certains petits vidéo-clubs diffuser à longueur de journée de tels films. Aujourd'hui, deux phénomènes ont conduit à la quasi disparition de cet état de choses. Tout d'abord la mutation généralisée des vidéo-clubs en ciné-clubs s'est accompagnée non seulement d'un accroissement dans la taille des établissements mais de leur visibilité. Nombreux sont ceux qui ont désormais pignon sur rue et ne peuvent pas se permettre de diffuser des films pornographiques comme le faisaient naguère de petits établissements dans une semi clandestinité. Mais il faut également prendre en compte l'évolution technologique, notamment la téléphonie mobile. En effet, les spectateurs tchadiens peuvent désormais télécharger des images pornographiques, fixes ou animées, grâce à leur téléphone portable et ne s'en privent guère. D'une manière plus marginale étant donné les taux d'équipement, certains ont accès à ces images par l'intermédiaire de DVD piratés. Autrement dit, même si les technologies varient – au Tchad le téléphone portable, en France internet et les chaînes satellites ou câblo-diffusées, la conséquence est la même : l'image pornographique a migré d'un usage public vers un usage domestique et privé. A la fermeture progressive des cinémas dédiés à la pornographie dans les villes françaises correspond l'éviction non moins progressive de la pornographie des écrans des ciné-clubs.

6.10.4 Le regard des « professionnels de la profession »

Les gens de cinéma sont divisés pour ce qui concerne leur appréciation des ciné-clubs. Pour certains d'entre eux, les ciné-clubs participent à la destruction des œuvres cinématographiques tant la qualité de leurs équipements laisse à désirer. Ils constituent également selon certains d'entre eux, un handicap pour la création d'œuvres nouvelles du fait qu'ils ne diffusent que des copies de films piratées et ne paient aucun droit d'auteur. On voit ici se dessiner deux fronts pour cette bataille ; le front esthétique et le front économique.

Issa Serge Coelo : cinéaste et directeur de salle

Au cours d'une déclaration faite au journal Tchad et Culture en 2007, le réalisateur tchadien Issa Serge Coelo fustige sans nuance les ciné-clubs :

« Les salles de vidéo projection ne sont professionnelles ni dans leur matériel ni dans leur politique en faveur d'une diffusion du cinéma africain. Ne parlons pas du piratage... Dans ce contexte, le cinéaste aura beau plier l'échine à produire et à réaliser, qu'il finira par s'essouffler tant le scénario est de mauvaise facture. »³⁶⁰

Serge Coelo est ici dans son rôle ; en tant que réalisateur il n'accepte pas de voir son œuvre dénaturée, projetée dans des conditions qui ne respectent pas les normes de diffusion pour lesquelles elle a été créée. Aucun créateur n'accepterait de voir son œuvre présentée dans de telles conditions. Cet argument esthétique est évidemment de peu de poids auprès de spectateurs dont la seule expérience cinématographique est celle des ciné-clubs et auprès des exploitants qui n'ont aucune formation, aucune conscience des normes esthétiques et techniques de la projection cinématographique. Certains d'entre eux pourraient sans doute envisager d'améliorer la qualité de leur prestation en injectant un peu d'argent dans les équipements ; cette démarche a d'ailleurs été adoptée par quelques établissements de ce type en Ouganda :

« Some VHs such as 'Touch of Class' in Luzira and 'Model Entertainment Centre' in Ggaba resemble in structure Western style cinemas: offering large flat TV screens often built directly into walls, comfortable seating, basic air conditioning facilities and sound proof foam insulation on the walls to keep noise inside »³⁶¹.

Toutefois, s'ils se lançaient dans de tels investissements, ils seraient également conduits à augmenter les tarifs d'entrée qui seraient peut-être dissuasifs pour la majeure partie de la population et entraîneraient une baisse dans la fréquentation. Au demeurant, dans l'état actuel des technologies, l'amélioration ne pourrait se faire qu'à la marge : vidéo-projecteurs de meilleure qualité, lecteurs blu ray. Ceci ne constitue pas une réponse à l'anathème jeté par Serge Coelo sur les ciné-clubs.

Curieusement, lors de l'entretien que nous avons eu dernièrement avec ce même Serge Coelo en sa qualité de directeur de la salle de cinéma Normandie, il nuance considérablement son propos et considère que les ciné-clubs jouent un rôle important dans la cohésion sociale des

³⁶⁰ Bambé (Naygotimti), Issa Serge Coelo, cinéaste tchadien : on a encore du travail à faire, 27 août 2007, [en ligne] <http://www.cefod.org/spip.php?article915>, consulté le 18 août 2008.

³⁶¹ Marshfield (Katerina, Van Oosterhout (Michiel), *op. cit.* « Des vidéo-clubs comme Touch of Class à Luzira et Model Entertainment Centre à Ggaba ressemblent, par leur structure, à des salles de cinéma occidentales : elles disposent de grands écrans plats souvent inclus dans les murs, de sièges confortables, d'une climatisation convenable et d'une isolation phonique des murs empêchant la diffusion du son à l'extérieur. »

populations de quartiers et qu'au lieu de les condamner il serait préférable de les encourager à améliorer leurs prestations :

« Ces salles de cinéma, de vidéo quartiers sont à mon avis importantes pour la cohésion sociale parce que les jeunes ne savent pas où aller, ils n'ont pas de télé à la maison, donc ce sont des populations de bas revenus. Les enfants qui ont une salle de quartier c'est une joie pour eux. Evidemment, la programmation des films qui sont projetés dans ces salles de quartiers est attaquée ou critiquée parce que j'ai vu certaines salles il y a quelques années où on passait des films pornographiques et des enfants rentraient dans les salles, c'était assez choquant. Ça ne dérangeait pas du tout les caissiers, les propriétaires de la salle, les enfants, les petites filles. Il faut que ce soit un peu au niveau des mœurs, que ce soit moralisé un peu. Qu'on ne passe pas des films de violence tout le temps. Les films chinois, les films américains de série B sont à éviter. Ensuite, ils passent les matchs de foot que les jeunes vont là-bas pour voir. Des fois ce sont des petits écrans de télé ou des vidéoprojecteurs des années 70. Ça joue un rôle de cohésion. C'est important alors je ne crois pas qu'il faut taper sur la tête des vidéo-clubs. Ce n'est pas cher, ça permet de gagner pour les petits commerces des filles qui vendent des cacahuètes, du jus, des choses comme ça qui se débrouillent à l'extérieur. Peut-être qu'il faut les taxer et peut-être qu'il faut les encourager à améliorer, à moderniser ça parce que l'Etat ne peut aller dans ces quartiers pour construire une salle pour les jeunes alors que dans ces salles là tous les jeunes viennent le soir pour voir un match de football. Ce serait bien, l'idéal serait d'arriver à ça. Maintenant ces salles-là, il faut les laisser s'améliorer mais en tous cas il faut les surveiller pour qu'elles s'améliorent. »³⁶²

Dans cette seconde déclaration, le directeur du Normandie met l'accent sur trois points : la qualité du matériel de projection, la programmation et, chose nouvelle, les valeurs socio-économiques portées par les ciné-clubs. Pour éclairer ce qui peut paraître comme un revirement, il faut dire que lorsqu'il a tenu ses premiers propos en 2007 au 20^{ème} FESPACO où il a présenté son film « *DP75 Tartina City* », le cinéaste Serge vivait encore les réalités tchadiennes à distance. Il résidait en France. En mars 2011, lors de cette seconde déclaration, le directeur de la salle de cinéma Le Normandie vit la réalité tchadienne de plus près. Il s'est déjà installé au Tchad. En tant qu'exploitant de salle, il perçoit mieux les contraintes et les spécificités socio-économiques de ce secteur. Son souhait de voir l'Etat jouer son rôle régulateur en matière de moralité publique est louable, mais il est encore utopique en l'état actuel des choses. Quant aux encouragements qui seraient de nature à amener les exploitants à améliorer leurs prestations, ils relèvent largement, pour l'instant du moins, du vœu pieux. Plus intéressante est sa vision des ciné-clubs comme acteurs de la vie sociale et économique,

³⁶² Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011.

comme lieux de sociabilité. C'est un discours qui ne trouve guère d'écho, pas plus chez les politiques que dans les médias.

Mahamat Saleh Haroun : défenseur des comédiens

Pendant que Serge Coelo s'insurge contre la médiocrité des équipements des ciné-clubs et les copies piratées de films qui y sont diffusés, Mahamat Saleh Haroun propose une solution intermédiaire. Pour lui, il faut inventer une forme d'économie qui permette à la fois aux films d'être diffusés et aux artistes de vivre de leur art :

« Il faut inventer une forme d'économie propre à notre cinéma. C'est peut-être de projeter les films en DVD mais un peu moins cher et faire payer un peu moins mais à l'évidence, en payant 100 francs ou 200 francs CFA, ça ne peut pas rentabiliser un film et puis quand je vois certains cinéastes qui disent j'ai fait mon film avec très peu de budget, avec 20 000 euros ou 30 000 euros etc., on est dans une perspective où les techniciens et les comédiens n'avancent jamais. Si vous restez toujours dans les mêmes budgets, à un moment il faut travailler aussi pour que les gens... puisque la vie augmente, les choses deviennent de plus en plus chères... qui travaillent dans ce métier puissent aussi à un moment donné, s'ils gagnent aujourd'hui 5 000 francs par jour, que deux ans après ils gagnent au moins 7 500 par jour ou 8 000 francs par jour. Mais on ne peut pas en permanence garder les gens dans un niveau tel d'autant plus qu'il n'y a pas de société qui redistribue par exemple les recettes. En France par exemple les comédiens sont dans des associations qui leur permettent de profiter du droit à l'image ça leur permet aussi d'avoir des droits d'auteur en quelque sorte et comme cela n'existe pas on ne peut pas en permanence faire travailler des comédiens en les sous-payant en se disant qu'on fait un cinéma, ce n'est pas possible »³⁶³.

Même s'il ne ressort aucune proposition concrète de cette déclaration en ce qui concerne les formes que pourrait prendre cette nouvelle économie à inventer, Haroun considère bien que les ciné-clubs doivent y trouver une place et, loin des les condamner, cherche une solution qui ménage à la fois les conditions de ressources de la population et la juste rémunération des créateurs. Sachant qu'au Tchad, la grande partie de la population vit en moyenne avec 1500 francs par jour (un peu moins de la moitié du prix d'un billet d'entrée en salle de cinéma en France), l'équation semble difficilement soluble. Au-delà même de l'image des ciné-clubs, c'est toute l'économie de la filière qui est ici mise en question.

³⁶³ Entretien n°24 réalisé avec M. S. H. le 7 novembre 2008.

Idrissa Ouédraogo : l'approche rationnelle

Pour le cinéaste burkinabé Idrissa Ouédraogo, il faut appréhender les choses sous deux angles :

« Disons qu'il y a deux façons de poser ce problème. Il y a la façon la plus rationnelle c'est-à-dire qu'on fait un film, c'est de la sueur, c'est des droits et donc c'est surprenant de voir ces films en DVD, en VCD dans les rues, dans nos vidéo-clubs. Et puis, il y a une autre façon philosophique de voir les choses. Mais finalement on fait des films pour qu'ils soient vus. Un film peut sortir dans une grande salle puis dans les salles populaires puis encore dans les ciné-clubs, dans les vidéo-clubs et je pense que c'est tout à fait légitime. J'étais vraiment heureux de voir que des hommes et des femmes continuent à voir un film qu'on a fait il y a plus de 20 ans. Mais ça veut dire que les films peuvent exister, les histoires peuvent exister et que le public se renouvelle aussi parce que ce n'est pas forcément le même public que le nouveau public qui redécouvre ce que nous faisons et je pense qu'il faut aider ces populations des quartiers populaires à avoir accès à nos films et je me dis que c'est vrai que les gens, si j'étais organisé autrement, si j'avais un autre dialogue avec eux, si je leur prêtais ma copie parce que moi, j'ai le pouvoir d'achat nécessaire, j'ai le pouvoir à partir de la production de tirer des DVD. Si je m'organise avec eux ils n'auraient pas besoin de pirater mon film. C'est parce que je pense que le montant de subvention que j'ai est tellement élevé que je le méprise. C'est pas parce que ce que lui il me donnerait est tellement bas qu'il ne m'intéresse pas. C'est pas parce qu'il ne m'intéresse pas qu'il n'a pas à se débrouiller, à se démerder, à faire les choses. Moi, j'ai géré une salle pendant 2 ans, j'ai vu comment c'était difficile. J'ai vu comment distribuer un film, faire voir un film avec tout l'amour qu'on a pour les gens, c'était difficile. Si ces ciné-clubs dans les quartiers, les vidéo-clubs sont les plus nombreux aujourd'hui ça veut dire que nous les laissons échapper et que nous restons sur des chimères parce que le fait d'être subventionné ne nous pousse pas à réfléchir à l'économie locale. L'économie locale c'est 5 francs, 5 francs, 5 francs, c'est toutes ces petites gens, ils vivent de ça, ils n'ont que ces moyens et c'est de ça qu'ils vivent et c'est ça l'économie locale donc en ce moment ça veut dire que les salles de cinéma qui sont à 1000 francs sont fermées dans tous les pays quasiment parce que précisément le pouvoir d'achat de la population ne peut pas arriver à faire de telle sorte que ces salles-là existent donc ça veut dire qu'il faut réfléchir à ce qui est possible, accessible à nos populations en terme de pouvoir d'achat et nous aussi et nous aussi en terme de fabrication d'images. Ça veut dire que c'est au cinéaste africain de se poser lui-même de questions : pourquoi il fait des films ? Et pour qui il fait des films et tant qu'il ne répondra pas vraiment à cette question il ne pourra pas avoir la même intelligence que celui du distributeur dans les quartiers populaires qui lui, a compris que l'aspect culturel peut être incompatible avec l'aspect économique c'est-à-dire l'aspect

économique tu ne peux pas aller inventer, tu ne peux que l'apprendre sur le marché c'est-à-dire c'est l'économie locale. »³⁶⁴

Nous avons choisi d'insérer intégralement cette longue citation parce qu'elle constitue à notre connaissance la réflexion la plus intéressante et la plus aboutie de la part d'un cinéaste africain à l'égard des ciné-clubs.

Le premier intérêt de ce discours c'est qu'il part d'une réalité économique au lieu de la nier : le niveau socio-économique des consommateurs africains leur interdit l'accès à l'économie traditionnelle du cinéma, celle des salles à 1000 francs CFA. L'analyse que nous avons faite de la situation financière du Normandie en est la meilleure preuve. Son second axe de réflexion concerne le rapport entre le financement des films africains et les circuits de diffusion informels :

« C'est parce que je pense que le montant de subvention que j'ai est tellement élevé que je le méprise. C'est pas parce que ce que lui, il me donnerait est tellement bas qu'il ne m'intéresse pas ».

Et, de manière encore plus radicale :

« Nous restons sur des chimères parce que le fait d'être subventionné ne nous pousse pas à réfléchir à l'économie locale ».

L'originalité d'Idrissa Ouédraogo s'inscrit dans la tentative de rapprochement qu'il esquisse entre ces deux univers incompatibles que sont l'économie du cinéma et l'économie locale, au nom de la simple et saine constatation que les films sont faits pour être vus.

Sa proposition d'un partenariat entre créateurs et exploitants fondé sur le prêt de copies « officielles » pour éviter la piraterie peut prêter à sourire, mais il faut aussi prendre en compte la réflexion qu'il amorce sur un cinéma à petit budget amortissable à travers un réseau de distribution fondé sur l'économie locale. On pense évidemment à Nollywood dont le modèle est sans doute difficilement transposable à un petit pays de l'Afrique francophone. Au moins y a-t-il l'esquisse d'une piste.

³⁶⁴ Teno (Jean-Marie), « *Lieux Saints* », *op. cit.*.

Pedro Pimenta : vers une mutation du secteur informel

Pour certains producteurs africains il faut penser les choses autrement. C'est ainsi que le réalisateur-producteur mozambicain Pedro Pimenta se propose :

« [...] d'établir des partenariats entre l'État mozambicain, le secteur privé et de petits entrepreneurs qui pourraient se retrouver, même au plan économique, dans une perspective d'utilisation de nouvelles technologies pour que le cinéma devienne un cinéma de proximité. Le 35 mm, c'est fini. C'est trop cher, trop lourd, on n'a pas les infrastructures. Mais je vois très bien un réseau de petites salles populaires, - même si le terme fait grincer les dents - où les gens viendraient parce qu'ils ont envie de sortir de chez eux, de découvrir des choses, d'être avec leur petite amie, comme moi quand j'étais gosse. Le potentiel est là, c'est certain. Il s'agit de discipliner tout cela et de proposer un peu plus de qualité parce que les niveaux sont très bas. C'est souvent de la mauvaise VHS, où il n'y a plus de son, mais les gens payent quand même pour y voir des films. Il faut repenser les choses, aller vers l'informel et graduellement les amener à une économie qui soit plus formelle. »³⁶⁵

Cette déclaration rejoint dans une certaine mesure la précédente. Ce discours, comme celui de Ouédraogo, est plus intéressant pour la prise de conscience qu'il manifeste : « *Le 35 mm, c'est fini. C'est trop cher, trop lourd, on n'a pas les infrastructures* » que pour les vagues propositions de collaboration qu'il évoque entre un Etat devenu miraculeusement volontariste et une profession d'exploitants qui non moins miraculeusement s'auto-organiserait et se constituerait en collectif représentatif du secteur. On voit mal comment les autorités africaines dont on sait le peu d'intérêt pour le secteur culturel pourraient s'engager dans une telle démarche. On ne voit pas davantage les exploitants de ces petites entreprises acceptant de fonctionner à visage découvert et de muter vers une économie formelle. Au demeurant, l'auteur ne donne ici aucune information concernant la technologie de ces cinémas de quartier revisités et le modèle économique sur lequel ils s'appuieraient.

Au total, lorsqu'on dépasse le discours moralisateur sur les ciné-clubs comme lieux de débauche, on voit se dessiner un mouvement convergent des professionnels du cinéma pour tenter de faire sortir ces établissements de la clandestinité économique et faire rentrer au bercail les brebis égarées, ne serait-ce que pour offrir un canal de diffusion au cinéma africain au sens le plus large du terme. Le but est clair ; l'ennui c'est que personne n'est en mesure de

³⁶⁵ Barlet (Olivier), *Entretien avec Pedro Pimenta*, 20 février 2007, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5818>, consulté le 17 octobre 2009.

dire comment l'atteindre. On peut voir se dessiner une piste à travers l'initiative des organisateurs du Festival Ecrans Noirs de 2006 à Yaoundé qui reconnaissent que :

« Le vidéo club reste aujourd'hui, malgré les vicissitudes et un statut incertain, le seul interlocuteur qui répond encore à la demande du public en films. Il se pose donc de facto comme un acteur avec lequel il faut compter dans la dynamique actuelle de revitalisation de l'activité cinématographique au Cameroun et en Afrique centrale, principal cheval de bataille des Ecrans Noirs. C'est dans cette situation paradoxale mais fort prometteuse qui place le vidéo club entre le pilori (sur le plan juridique) et le podium (sur le plan pratique et dans une optique volontariste) que nous organisons la réunion des gérants des vidéo clubs les plus fréquentés de Yaoundé, avec l'ambition de favoriser la création d'un réseau national qui pourrait permettre à ces hommes d'affaires de mettre dans leur business un peu de morale et surtout une bonne dose de respect du droit des auteurs. »³⁶⁶

En effet, au-delà de l'affirmation volontariste d'une moralisation de la profession, c'est peut-être dans l'expression « vidéo-clubs les plus fréquentés » que réside l'intérêt de cette citation. Comme si le monde du cinéma prenait enfin acte d'une réalité et tentait de séparer le bon grain de l'ivraie, de ramener à lui la frange la plus visible de ce secteur. En Ouganda, cette différenciation est déjà présente, ne serait-ce que par l'existence d'une organisation professionnelle The Union of Video Hall Owners and Operators Association qui émet des recommandations en matière de sécurité et milite en faveur de la protection des ayants droit en luttant contre la piraterie. Seuls les établissements les plus « haut de gamme » s'inscrivent dans cette logique, mais c'est une démarche significative³⁶⁷. Aujourd'hui, le Tchad n'en est pas encore à ce stade même si on décèle quelques frémissements.

³⁶⁶ Ecrans noirs 2006, *Le rapport*, op. cit.

³⁶⁷ Marshfield (Katerina, Van Oosterhout (Michiel), op. cit.

Chapitre 7

Construction d'une culture cinématographique au Tchad

En Occident plus particulièrement en France, de nombreuses études et publications ont été réalisées dans le domaine du public et des pratiques culturelles. Cela s'explique par le fait que *« parler de public(s) de la culture procède, d'une raison historique : l'existence de politiques publiques de la culture »* (Fleury : 2008). Au Tchad, il n'existe pas de politique publique de la culture. Aucune étude, aucune publication savante n'a été réalisée dans ce domaine. Par conséquent il n'existe aucun outil approprié, aucune archive, aucune documentation permettant de mener à bien un travail de recherche dans ce domaine. En un mot, il n'existe aucun support documentaire sur lequel nous puissions légitimement nous appuyer pour illustrer notre propos.

A travers l'observation des publics et des structures de diffusion cinématographique au Tchad, nous tentons ici de mieux comprendre l'intérêt qu'accordent les populations au cinéma, leurs choix et la nature de leurs attachements. Nous tentons aussi de comprendre comment se construit ce qu'on hésite à appeler une culture cinématographique et comment les spectateurs s'attachent à cet art qui est aussi un divertissement, aux lieux de diffusion, aux programmations et aux types de films diffusés. Nous tentons enfin de questionner la notion de cinéphilie chez les spectateurs de ces établissements.

En raison de l'absence de chiffres et de données statistiques sur les choix des spectateurs par sexe, tranches d'âges, catégories socioprofessionnelles, les observations qui vont suivre sont principalement basées sur une approche empirique (observations faites sur les lieux de diffusion). A cela s'ajouteront les analyses d'entretiens réalisés auprès de spectateurs de ces lieux mêmes de diffusion. Ces entretiens ont été complétés par un questionnaire adressé à un échantillon d'une catégorie particulière de spectateurs, en l'occurrence les étudiants. Par conséquent, cette analyse ne prétend pas être exhaustive. Elle relève plus d'une démarche exploratoire que d'une étude de sociologie des publics qui reste à construire.

Avant d'aborder la question des goûts et habitudes du public, nous nous sommes rapprochés dans un premier temps des lieux de diffusion afin d'observer et de comprendre la manière

dont ce public compose avec les structures qui mettent en scène le cinéma. Nous avons aussi cherché à observer les manières de faire du public au regard des œuvres elles-mêmes et son comportement au sein des structures qui les mettent en contact.

7.1 Observation directe des pratiques sur les lieux

Le vocabulaire relatif au cinéma, à une pratique cinéphilique tel qu'il peut être utilisé par un spectateur français pour rendre compte de son rapport à l'univers cinématographique n'existe pas dans les dialectes tchadiens et il est largement ignoré des spectateurs. Certaines notions leur sont étrangères et rendent difficile le recueil d'informations comme nous l'avons montré au chapitre 1 de cette étude. Pour toutes ces raisons, avant d'entamer des entretiens avec des spectateurs, nous avons préféré choisir un mode plus discret d'observation des comportements, plus proche d'une méthode ethnologique. Nous nous sommes rendu à plusieurs séances de projections afin de mieux appréhender le comportement des publics en situation de réception cinématographique. Cette observation participante s'est opérée en 3 étapes différentes : avant la projection, pendant la projection et après la projection.

Mais avant de nous intéresser à ces établissements au moment des séances, nous avons voulu nous rendre compte de l'ambiance qui règne dans certains de ces lieux dans la journée, à l'heure où ils deviennent des domiciles privés, inviolables, donc fermés et inaccessibles aux spectateurs (généralement de 6h00 à 17h00). A ces heures de la journée, ils vivent au rythme quotidien d'un ménage tchadien. Le lecteur doit conserver en mémoire que nous parlons ici des petits ciné-clubs et non des établissements pouvant comporter plusieurs centaines de places.

Lorsqu'ils ne sont pas ouverts - du moins ceux qui sont situés au domicile des propriétaires - ces ciné-clubs abritent les activités domestiques habituelles de la famille : des enfants qui jouent, des femmes qui s'affairent aux activités de ménage, des animaux de la cour qui vont et viennent, des jeunes qui jouent aux cartes. Les sièges (souvent des bancs en bois) servent de table pour les repas ou pour accueillir les visiteurs de la maison. Ils sont placés au soleil par la ménagère pour faire sécher les aliments ou les céréales à porter au moulin. Dans les ménages où il n'y a pas de séchoir, les enfants se servent également de ces bancs pour faire sécher leur linge. En dehors de l'écran et du matériel de projection, le générateur, les sièges et l'espace

réservés au ciné-club sont mis au service du ménage toute la journée. Le générateur sert à la recharge des batteries de téléphones portables moyennant quelques pièces. Lorsqu'ils ne servent pas, les bancs sont empilés pour libérer l'espace utile à la circulation ou à l'usage de la famille comme c'est le cas dans l'image ci-dessous où on peut apercevoir, à droite, quelques personnes jouant aux cartes.

Photo n°17 : Vue d'un ciné-club à ciel ouvert logé dans un domicile privé à l'heure de fermeture.



© Photo Patrick NDILTAH

Photo n°18 : Vue d'un ciné-club fermé implanté dans un local exclusif à l'heure d'inactivité.



© Photo Patrick NDILTAH

Lors des grandes cérémonies (mariages, décès, etc.), parents, amis et voisins ont également recours à ces sièges ou à ces lieux pour l'organisation des réceptions:

*« Quant il y avait des cas de décès dans sa famille, si quelqu'un mourait dans un autre quartier il amenait là parce qu'il y avait des bancs, il y avait d'électricité, des jarres d'eau donc tout s'organisait là dans le local ».*³⁶⁸

Si, par exemple, une cérémonie de retrait de deuil vient à y être organisée, les séances de projection sont suspendues durant tout le temps que durera cette cérémonie³⁶⁹. Habituellement, ces ciné-clubs n'ont pas d'autre clôture que celle du domicile. A l'heure de la projection, il y a une confusion entre spectateurs et membres de la famille. Ces derniers peuvent regarder le film assis devant leur appartement, sans se déplacer. Lorsqu'on remarque la présence d'une parabole, elle appartient d'abord à la famille. Le ciné-club ne s'en sert que lorsqu'un match de football est diffusé.

Lorsqu'il s'agit d'un lieu dédié exclusivement à cette activité, il reste fermé toute la journée jusqu'à l'approche de l'heure d'ouverture (généralement à 15h00) où le gérant vient l'ouvrir

³⁶⁸ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³⁶⁹ La durée de cette cérémonie est de 3 jours quand il s'agit d'un homme qui décède et 4 jours pour une femme.

pour de petits travaux d'installation nécessaires aux séances de projection du soir (sortie du tableau d'affichage, dépoussiérage et test des appareils...).

Généralement situés en bordure des rues, ces ciné-clubs sont de différentes tailles et construits avec de matériaux différents. La qualité, la taille et l'équipement sont en fonction des moyens financiers dont dispose le propriétaire à sa création. Construits généralement en banco, certains sont revêtus de tôles supportés par des piliers métalliques ou en bois. D'autres sont à ciel ouvert. Pour les premiers, on trouve parfois des ventilateurs suspendus au toit (voir photo de la page précédente). A l'entrée de ces structures, on voit différents types de tableaux d'affichage, fixes ou mobiles. Pour éviter qu'ils ne se détériorent sous la pluie, on les rentre après les projections.

A quelques mètres de l'écran un espace est réservé pour l'installation du matériel de projection. Dans un coin de la cour on trouve parfois une maisonnette tenant lieu de bureau. C'est l'endroit où est stocké tout l'équipement du ciné-club. C'est également dans ce local que sont testées les copies piratées des films avant leur projection. C'est aussi là qu'on pratique le piratage des films diffusés sur certaines chaînes de télévision grâce à la parabole.

7.1.1 Avant la projection

Pour nous rendre compte des activités des ciné-clubs avant les séances de projection, nous avons observé quelques dispositifs précisément à l'heure d'ouverture. L'objectif de cette observation était d'avoir sur ces établissements un autre point de vue que celui des opérateurs. Dans les lieux exclusivement dédiés à l'exploitation du ciné-club, un service de nettoyage sommaire est mis sur pied. Il s'agit de balayer et d'arroser les lieux chaque soir avant les séances de projection afin de réduire la poussière et de faire chuter un peu la température de la salle. Ce service de nettoyage est généralement assuré par le gardien des lieux entre 16h00 et 17h00. Lorsqu'il s'agit d'un ciné-club ouvert dans une cour familiale, ce service fait partie des activités régulières de ménage.

Contrairement à ce qui se passe dans les ciné-clubs qui ont pignon sur rue et qui font de ce service une obligation, dans le cas des « ciné-clubs familiaux », tout dépend de l'autorité parentale et surtout de l'importance des revenus générés par l'activité.

Une fois le service de nettoyage accompli, vient alors l'installation du matériel de projection.

En dehors de l'écran de projection et de la parabole qui sont fixes, le reste du matériel est installé puis enlevé chaque jour et stocké dans une pièce après la projection afin de le protéger des intempéries. Cette activité est souvent assurée par l'exploitant lui-même qui ne dispose pas d'un personnel technique suffisamment compétent et veut prendre toutes les précautions par crainte d'endommager ce matériel qui représente pour lui un capital précieux. Ensuite viennent les entrées en salle.

Pendant que se déroulent dans la salle les activités de nettoyage et d'installation des équipements, à l'entrée, les spectateurs consultent les programmes de la soirée affichés sur le tableau (voir photo ci-dessous) :

Photo n°19 : Spectateurs consultant la programmation d'une salle de ciné-club



© Photo Patrick NDILTAH



© Photo Patrick NDILTAH

C'est ce moment de consultation, de premier contact avec le lieu et la programmation que nous avons voulu observer le lundi 20 janvier 2009 à 16 heures 30. L'établissement est le ciné-club « Grande Passion ».

Afin de ne pas attirer l'attention, nous observons discrètement, assis sur une moto, depuis le trottoir d'en face. Certains spectateurs viennent à moto, d'autres à vélo ou à pied. Ces derniers sont assurément des habitants du quartier. Ils viennent seuls ou en groupe. On distingue bien ceux qui entrent directement sans consulter le tableau : ils viennent voir un film qu'ils avaient déjà repéré. Reste à savoir comment si l'on considère l'absence des formes de publicité connues dans de pays développés. D'autres au contraire consultent le tableau avant d'entrer ou de passer leur chemin. Ce jour-là le ciné-club programme en matinée « *Four Brothers* »³⁷⁰

³⁷⁰ John Singleton est le scénariste et le réalisateur de « *Four Brothers* » (2005). Il était déjà connu pour « *Boyz 'n the Hood* » ou encore « *Shaft* ». « *Four Brothers* » appartient au genre des drames de la vengeance. Ce film raconte l'histoire de quatre enfants abandonnés traînant un passé de petite délinquance et recueillis, puis élevés et

un film de John Singleton avec Mark Wahlberg (interdit au moins 12 ans en salle en France). On remarque que l'exploitant ne mentionne pas le nom du réalisateur, sciemment ou par ignorance, et il cite l'acteur principal comme auteur du film. On peut penser que la filmographie de l'acteur répertoriée dans les films d'action est connue des spectateurs, donc emportera la décision. D'ailleurs, sur l'affiche on peut lire : « un film d'action, d'émotion et de passion » ; le but est clairement d'attirer un large public. Un groupe de deux spectateurs se présente ; le premier apprécie le film et conseille à son ami de le voir. Il lui en fait même un résumé succinct.

Quelques instants plus tard, un garçon d'environ 14 ans vient en compagnie de son ami consulter à son tour le tableau d'affichage. A la vue du film au programme pour la soirée : « *Détention* » de Dolph Lundgren³⁷¹ : il situe l'action et explique à son ami que la scène se passe en Amérique. Ceci suppose qu'il l'ait déjà vu. Puis c'est le tour d'un groupe de 3 spectateurs. L'un d'eux aime manifestement le film, il s'écrie en arabe dialectal : « *da, film adil walai* » (ceci est vraiment un très bon film). A observer les réactions et l'attitude de tous ces adolescents ou jeunes hommes qui viennent consulter le programme ce jour-là, nous avons l'impression que la majorité d'entre eux a déjà vu les films au programme ou en a entendu dire du bien ; leurs appréciations favorables révèlent une connaissance préalable des œuvres ou peut-être d'œuvres similaires. Nous tenterons de savoir comment elle a été acquise. Ce comportement est en net contraste avec celui des rares jeunes filles qui se présentent. La première âgée d'environ 25 ans marmonne quelque chose d'inaudible et quitte les lieux. Son visage donne des signes de mécontentement. Elle sera suivie de deux autres adolescentes (14 ans et 10 ans environ) venues ensemble qui consultent rapidement le tableau d'affichage et n'entrent pas. Même comportement de la part d'une adolescente d'une douzaine d'années. Seul un couple rentre directement sans jeter un regard sur le tableau.

Pendant que se prennent les décisions autour du tableau d'affichage, certains spectateurs sont entrés directement avant l'ouverture officielle des portes pour s'installer à leur place de

adoptés par une femme qui se fait assassiner à la suite d'un braquage. Les quatre « frères » se réunissent et décident de retrouver le coupable. Ce récit se déroule dans un contexte de violence urbaine manifeste.

³⁷¹ Dolph Lundgren, acteur réalisateur est spécialisé dans les films d'action ; Sylvester Stallone et Jean-Claude Van Damme ont été ses partenaires. On retrouvera ci-dessous le résumé du film « *Détention* » dont il est question ici : après des années passées au sein des Forces Spéciales, notamment en Bosnie, Sam Decker enseigne l'histoire-géographie au lycée Lincoln. Un soir, après les cours, il accepte de surveiller quatre élèves turbulents retenus en colle, dont une jeune femme enceinte. Le petit groupe, auquel s'ajoute un étudiant en chaise roulante resté en bibliothèque, se retrouve alors face à une bande de criminels qui, pensant trouver l'endroit désert pour son opération de vol d'un chargement de drogue, va entreprendre l'élimination systématique des témoins indésirables. Ex-militaire rompu au combat, Decker va devoir protéger la vie de ses élèves, riposter aux attaques et tenter de neutraliser les assaillants. Source : <http://dvdtoile.com/CritiqueDvd.php?dvd=18989>, consulté le 7 septembre 2011.

prédilection, celle qu'ils veulent occuper à chaque séance. Le portier n'est pas encore à son poste ; l'exploitant passe dans la salle pour collecter le prix d'entrée après avoir testé le matériel avec, ce jour-là, un clip de Michael Jackson qui fait aussi fonction de musique d'ambiance. Les portes sont alors ouvertes ; le portier s'installe et contrôle les entrées (photo ci-dessous) :

Photo n°20 : Arrivée et entrée en salle des spectateurs



© Photo Patrick NDILTAH

Les spectateurs se bousculent ; certains entrent à moto parce qu'aucun espace n'était prévu pour le parking de ces engins et qu'aucun gardien n'était employé pour y veiller. De peur de se les faire voler ou par simple nécessité, ces spectateurs entrent en salle avec leur engin qui leur sert également de siège pendant la projection (photo ci-dessous) :

Photo n°21 : Spectateurs assis sur des motos pendant la projection



Le gérant ferme alors les portes du ciné-club, lance la projection et, s'il est seul, revient accueillir les retardataires. Il est 18 heures. La séance de la matinée commence.

Cette brève description ne permet pas, à l'évidence, de tirer des conclusions sur les processus de choix ou les facteurs qui contribuent à la construction d'une pratique spectatorielle. Elle permet cependant d'émettre quelques hypothèses qu'il nous appartiendra de vérifier au cours des entretiens menés auprès des spectateurs ; elle fait surtout naître des interrogations :

Tout d'abord, il semble que le tableau d'affichage constitue, au-delà de ses fonctions d'information et d'incitation, un lieu de sociabilité, d'échanges où se jouent des rituels de prescription ou de négociation. Cette fonction est d'autant plus importante qu'il n'y a pas ici, comme dans les multiplexes d'une ville européenne, plusieurs options possibles. Pas plus que n'existe le personnage de la caissière étudié par Emmanuel Ethis (Ethis, 2005 : 91) pour son rôle de prescripteur. Un seul des sujets interrogés déclare qu'il demande conseil au gérant avant de choisir un film.

Cette observation semble aussi indiquer une composante sexuée importante dans la formation du goût, comme le montre le peu d'enthousiasme des jeunes filles pour une programmation qui suscite au contraire un vif engouement parmi le public masculin. Il est vrai que les deux films programmés exaltent clairement la violence et la virilité ; les scénarios et la filmographie des acteurs sont sans ambiguïté. Quel rôle joue la codification par le genre dans ce rejet ? A voir l'attitude des jeunes filles observées ce jour là, on serait tenté de penser qu'ici c'est « *le genre qui s'impose comme repoussoir* » (Ethis, 2005 : 93).

7.1.2 Pendant la projection

Pour nous permettre de mieux observer les pratiques pendant la projection, nous avons préféré le statut de spectateur ordinaire, d'observateur furtif. Nous choisissons une place du fond pour ne pas nous faire identifier par les autres spectateurs de crainte que notre présence ne fasse sensation et ne modifie leur comportement. Car en situation d'observation :

« Il n'est pas toujours facile de faire admettre aux enquêtés le parti pris de connaissance imposant une présence permanente du chercheur dans la situation. Disposant toujours de marges d'ajustement, ils veulent savoir à qui ils ont affaire pour décider de leurs conduites et, s'ils viennent à confondre ce rôle d'observateur avec celui de contrôleur (ou de censeur, de professeur, de patron, de client... selon la figure propre à la situation étudiée), ils risquent d'adopter pour la circonstance un comportement de conformité aux règles qui sont censées normer leur pratique, en rupture avec ce qu'ils font d'ordinaire. »
(Arborio, 2010 : 30)

Cette mesure de précaution vise donc à réduire l'éventualité de comportements induits par la présence du chercheur, personnage dont le statut s'intégrerait mal dans les catégories mentales de ce public. « *Une des solutions pour éviter cet écueil consiste à endosser un rôle déjà existant dans la situation étudiée. C'est ce qu'on appelle généralement l'observation participante* »³⁷². Notre premier avantage est que nous pouvons facilement nous fondre dans la masse sans être distingué : nous sommes un spectateur tchadien parmi d'autres.

La première chose qui a retenu notre attention fut la sonnerie d'un téléphone portable. Pendant tout le temps que nous avons passé en salle, nous avons compté huit appels téléphoniques. Les spectateurs qui recevaient les appels décrochaient leur téléphone sur place ou se levaient pour se mettre un peu à l'écart et répondre à l'appel (photo ci-dessus).

Photo n°22 : Spectatrice répondant au téléphone pendant la projection



© Photo Patrick NDILTAH

Cette pratique est en rupture avec ce qui se passe dans les salles de cinéma françaises. Elle s'explique dans la mesure où les spectateurs des ciné-clubs de N'Djaména ne viennent pas tous prioritairement pour **écouter** les dialogues des films mais pour **voir** l'action. Certains n'ont jamais été scolarisés et ne comprennent pas toujours les propos échangés. Répondre au téléphone ne les gêne nullement puisque cela ne les empêche pas de suivre l'action. Ils se soucient peu de perturber les autres spectateurs, lesquels ne protestent pas, considérant cette conduite comme faisant partie d'une norme acceptable. D'autres spectateurs s'interpellent ou crient lors d'une séquence sensationnelle ou émouvante. Ils commentent parfois l'action à

³⁷² Ibid.

haute voix sans s'attirer de remarques désobligeantes. On pourrait assimiler ces comportements à ceux qui ont cours lors de la diffusion des matchs de football. Selon un exploitant, ce type de conduite s'explique par le fait que le public est composé en majorité de jeunes et que les adultes ne sont pas là pour imposer des règles de bienséance minimale :

« Il y a aussi cette possibilité qu'on fasse de bruit qui irrite un peu. C'est ce qui fait que certains vieux ne se sentent pas tellement à l'aise. C'est ce qui fait aussi qu'ils fuient plus ou moins les ciné-clubs pour se recroqueviller chez eux parce qu'il y a des gens qui ne veulent pas qu'on fume à côté d'eux, qu'on fasse de bruit or ce sont les vieux qui n'aiment pas ces genres de choses. C'est pour cela qu'ils sont un peu moins nombreux à fréquenter les ciné-clubs. »³⁷³

La seconde remarque concerne les déplacements en cours de projection. Les spectateurs sortent à leur guise, se rendent à l'arrière de la cour pour s'acheter des cigarettes, des bonbons, des boissons, des biscuits, des fruits, des œufs. Ces déplacements perturbent les autres spectateurs, ce qui pourrait être évité en interdisant la vente de ces articles à l'intérieur du ciné-club, mais comme il s'agit d'une source de bénéfices non négligeables pour l'exploitant ou le propriétaire, personne n'a intérêt à voir changer cet état de choses.

Cette même situation apparaît à l'écran dans « *Le Ballon d'or* »³⁷⁴. Il s'agit d'une situation commune qui vient rappeler que les exploitants de ciné-clubs ou des bailleurs sont plus soucieux d'augmenter leurs profits que d'améliorer les conditions de réception dans leurs établissements.

Cette permissivité a des limites ; nous avons pu l'éprouver quand nous avons voulu faire, au flash, quelques prises de vues des spectateurs pendant la projection. Ce geste a trahi notre position d'observateur. La lumière du flash a attiré la colère de quelques spectateurs qui ont voulu arracher notre appareil photo. Nous avons pu sortir indemne de l'incident grâce à l'intervention du gérant qui était le seul à être informé du but de notre présence sur les lieux.

Notre dernière remarque concerne la fin de la séance : Dès la clôture du dernier plan, les spectateurs qui n'ont pas d'argent pour payer leur place pour le second film partent sans regarder le générique de fin. Les autres restent assis et l'exploitant passe collecter le prix des places de la séance suivante comme il l'a fait pour les premiers spectateurs installés avant le début de la matinée. Pour notre part, nous avons suivi les spectateurs de la première séance pour continuer notre observation au sortir de la salle.

³⁷³ Entretien n°13 réalisé avec V. D. le 23 juillet 2009.

³⁷⁴ Cheik Doukouré, « *Le Ballon d'or* », *Op. cit.*

Si l'on veut remettre en perspective ces quelques notations glanées au cours de la projection, on est frappé, téléphones portables mis à part, par la grande similarité entre ces publics tchadiens et ceux de l'entre deux guerres évoqués par Emmanuel Ethis, ces publics :

« Conservent les mêmes attitudes et les mêmes habitudes que celles qui étaient les leurs quand le cinéma était encore un cinéma d'attractions, dévolu aux fêtes foraines. Ils parlent à voix haute durant les projections, commentent ce qu'ils voient, se déplacent d'un siège à l'autre, restent souvent debout, applaudissent à tort et à travers, entrent et sortent de la salle à n'importe quel moment ». (Ethis, 2005 : 30-31)

La seule différence, mais elle est de taille, c'est que les exploitants, qui appartiennent peu ou prou au même monde que leur public, ne voient pas la raison d'entreprendre une forme quelconque d'éducation de leur public, de :

« Permettre à un public issu des classes populaires et moyennes d'acquérir les codes sociaux minimaux nécessaires à vivre dans de bonnes conditions la projection cinématographique » (ibid. : 31)

Si les salles traditionnelles devaient renaître en Afrique, le problème se poserait peut-être, et l'on pourrait voir à l'œuvre un processus de socialisation des publics à condition que les spectateurs tels que ceux que nous avons pu observer puissent payer 1000 francs CFA une place qui leur coûte 50 francs au ciné-club, ce qui est difficilement envisageable.

7.1.3 Après la projection

Nous avons souhaité observer le public à la sortie de salle parce que ce moment constitue une source d'information sur la dimension sociale de la séance de cinéma, sur les formes de sociabilité qui peuvent s'y développer et sur la manière dont la séance s'insère dans la vie quotidienne des spectateurs, information que nous chercherons à vérifier à travers les entretiens.

Tout d'abord, à la sortie de la salle nous remarquons que certains spectateurs venus seuls repartent en groupe. Au cours de la projection, ils ont retrouvé des parents ou des amis avec qui ils peuvent repartir en compagnie. Devant le ciné-club sont installés des petits vendeurs d'articles en tout genre, essentiellement alimentaires : œufs, patates douces cuites, poissons frits, boulettes de viande, beignets, mangues, bouillie de farine de mil, bonbons, biscuits, mais

aussi cigarettes, mouchoirs, allumettes Une buvette jouxte le ciné-club. Elle diffuse du coupé-décalé³⁷⁵. Ce jour-là, aucun spectateur n'y est allé prendre un verre. On constate au contraire que beaucoup s'arrêtent pour acheter de la nourriture qu'ils consomment sur place, parfois en groupe, en discutant du film. On pourrait dire que ce repas joue un rôle assez proche du verre pris entre amis au bar sur le site d'un multiplexe français. D'autres reprennent directement le chemin de la maison mais chacun commente à sa manière les scènes qu'il a aimées dans le film. Ces commentaires portent presque exclusivement sur l'action. Certains spectateurs se focalisent sur l'acteur principal lui-même tandis que d'autres évoquent les épisodes de suspense, lorsque celui-ci était en danger. Ces commentaires se poursuivent tout au long du trajet de retour à la maison pour ceux qui sont en groupe. Ils ont lieu autour du repas pour ceux qui viennent acheter de la nourriture auprès des vendeuses. Cette pratique ne s'observe pas chez les spectateurs qui ont assisté à la séance de la soirée à cause de l'insécurité qui prévaut dans les rues de N'Djaména tard la nuit.

7.2 Déterminants socioculturels des publics de cinéma au Tchad

Ces spectateurs dont nous venons d'observer les comportements dans les ciné-clubs ou dans les centres culturels divers, il nous faut maintenant chercher à en savoir plus sur eux, sur leurs pratiques cinématographiques, sur leurs attachements, sur leurs représentations. Nous avons tenté, à travers les entretiens que nous avons conduits, de dégager quelques traits de ce qu'on pourrait appeler leur identité spectatorielle, de repérer, de manière empirique, quelques critères qui les différencient, de passer ainsi de la notion de spectateurs – c'est-à-dire d'individualités - à celle de publics (car le pluriel s'impose) au sens où Laurent Fleury le définit dans son étude sur la sociologie de la culture et des pratiques culturelles comme :

« L'ensemble homogène et unitaire des lecteurs, auditeurs, spectateurs d'une œuvre ou d'un spectacle ». A ce titre, « il n'existe pas un public mais des publics, et ce aussi bien des genres artistiques existants que des « attentes » affectives et intellectuelles des individus » (Fleury, 2008 : 31).

En raison de l'importance de ces établissements en termes d'audience globale, nous avons focalisé notre attention sur les publics des ciné-clubs plutôt que sur les centres culturels. Toutefois, nous avons changé l'orientation de notre regard sur l'objet : nous avons jusqu'ici

³⁷⁵ Musique d'origine ivoirienne.

adopté le point de vue de l'offre, en particulier lorsque nous avons fait une recension des genres cinématographiques qui y sont diffusés ; nous voulons maintenant de tenter de comprendre comment ces publics vont « faire avec » cette offre, de chercher à connaître la nature de leurs attentes affectives et intellectuelles face aux œuvres qui leur sont proposées. Il s'agit donc pour nous d'interroger cette culture populaire, de savoir si elle est porteuse d'une dynamique et d'une créativité propres. L'évolution de ce phénomène qui a été tout au début une pratique strictement réservée au cercle familial laisse supposer qu'il est difficile voire impossible de dissocier l'attachement individuel au cinéma de l'attachement social voire convivial qui se noue dans la fréquentation de ces établissements. Nous cherchons donc à savoir comment cette construction individuelle du goût se fait à partir du cercle de sociabilité avant son éclosion vers ce que nous appelons une construction collective du goût ou le plaisir de partager, de voir ensemble dans les ciné-clubs. Dans un tout autre contexte, Laurent Fleury considère la famille comme une instance privilégiée de socialisation culturelle :

« La famille occupe classiquement une place privilégiée dans l'apprentissage des normes et des valeurs d'un groupe social donné, en raison de son caractère chronologiquement primordial, de la quotidienneté des apprentissages répétés et enfin du climat affectif favorisant souvent l'intériorisation des normes et des comportements. Lorsque la famille instaure dès l'enfance un rapport à la culture, l'acquisition des instruments qui rendent possible la familiarité avec les œuvres d'art s'opère par un long processus d'appropriation, plus continu et diffus. Par ces apprentissages imperceptibles et inconscients, la famille peut instituer un rapport précoce à la culture. [...]. Les familles plus dotées en capital culturel considèrent celle-ci comme une sorte de « bien de famille », dont les enfants se sentent les héritiers légitimes. Aussi leur rapport à la culture devient-il marqué par l'aisance et une grande familiarité. Dans ce cas, la culture semble appartenir « de droit », alors qu'elle est tenue avec révérence, distance et respect lorsqu'elle a été acquise au prix d'un effort, voire souvent d'un labeur ». (Ibid. : 54-55)

Cette procédure d'acquisition culturelle précoce décrite ici par Fleury est ce que Bourdieu appelle « habitus » et qui agit comme un générateur de pratiques socioculturelles. C'est le « produit de pratiques significatives passées, qui procède du dépôt des expériences passées comme il devient réciproquement producteur de pratiques significatives futures » (Bourdieu, 1986 : 40-44).

A l'évidence, ce processus d'acquisition culturelle ainsi décrit n'est pas applicable dans le contexte de notre recherche lorsqu'on sait qu'au Tchad la plus grande partie de la population ne dispose pas de l'équipement nécessaire pour se construire une culture cinématographique

qui serait familiale³⁷⁶ et que la génération actuelle de spectateurs se trouve au contraire dans une situation de rupture par rapport à une éventuelle transmission générationnelle : les parents de ceux qui forment actuellement la majorité des ciné-clubs n'ont que de lointains souvenirs de leurs expériences spectatoriennes dans les salles traditionnelles et, considérant l'apparition récente du phénomène des ciné-clubs, ne peuvent guère transmettre cette acculturation à la nouvelle génération.

Nous sommes donc ici, du simple point de vue de l'acte « d'aller au cinéma » dans une société sans « héritiers » au sens de Bourdieu. Il faudra donc chercher ailleurs ce qui pousse beaucoup de jeunes à aller dans les ciné-clubs ou les centres culturels. Peut-on parler d'une recherche culturelle, d'une forme de compensation à cette culture qui n'a pas été transmise par un rapport précoce, une familiarité et une aisance bien établies comme le formule Fleury dans la citation ci-dessus ? Ce déficit existe, objectivement, mais est-il perçu comme tel ? Nous avons cherché des réponses à cette question dans les entretiens que nous avons menés. Une chose est certaine : nous trouvons des répercussions de ce déficit sur la qualité des réponses apportées à nos questions d'entretien avec les publics comme nous le constaterons un peu plus loin. Il est difficile pour certains « d'extérioriser l'extérieur intériorisé » selon la formule de Bourdieu³⁷⁷. Il leur est en particulier difficile de s'exprimer sur la question du goût, de parler de leur attachement, non par réserve mais parce que les mots pour le dire font défaut.

L'absence de ces données globales relatives au fait cinématographique nous a amené à tirer des conclusions à partir d'observations ponctuelles et d'entretiens réalisés avec les spectateurs à l'entrée ou au sortir des salles de ciné-clubs et parfois même en dehors de ces lieux. À ces entretiens nous avons ajouté un échantillon d'une catégorie de spectateurs à savoir les étudiants à qui nous avons remis un questionnaire³⁷⁸ destiné à nous renseigner sur leurs pratiques.

La simple observation, couplée aux questions d'identification présentes dans nos questionnaires d'entretien, notamment celles portant sur l'âge et la profession, permet de composer un éventail des spectateurs réguliers de ces lieux de diffusion, même si certains éléments recueillis demanderaient à être vérifiés par des études plus approfondies.

³⁷⁶ Ce n'est qu'à partir des années 80 qu'on a constaté un début d'acquisition des équipements (de lecteurs de VHS surtout) par certaines familles privilégiées au Tchad.

³⁷⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

³⁷⁸ Voir en annexe la section IV.

Notre première observation révèle que le public des ciné-clubs est un public socialement assez hétérogène qui comporte néanmoins une sur-représentation de certaines catégories. La plus évidente concerne l'âge : on constate une prédominance des jeunes (12 – 35 ans), la frange la plus jeune étant d'ailleurs, par son comportement, responsable de la désertion d'une partie du public plus âgé comme nous l'avons déjà noté.

Ce public se compose en grande partie de membres de la « classe populaire », même si cette catégorisation n'est guère objectivable. Il s'agit de salariés à revenus modestes et d'individus en situation précaire. Dans les ciné-clubs implantés dans les quartiers populaires de la ville, nous constatons une proportion importante d'habitants du quartier. La plupart sont venus à pied, à bicyclette ou en motocyclette pour les plus nantis. Le prix des places dans ces lieux (50 à 100 francs CFA), la langue parlée par les spectateurs (généralement un dialecte local), les moyens de locomotion utilisés et le style vestimentaire sont des signes extérieurs qui nous ont permis de les situer socialement. Cette situation n'est pas propre au Tchad. On la retrouve dans d'autres pays d'Afrique, en Ouganda par exemple où Ogova Ondego définit ainsi le rôle de ces établissements :

*« [Offering] affordable and convenient entertainment to the people who otherwise cannot afford to watch films in Kampala's two commercial cinemas whose tickets cost US\$7 per head ».*³⁷⁹

A propos du même contexte, Katherine Marshfield est encore plus explicite :

*« The audiences that the current VHs cater for are mainly young people who have limited or no access to regular means of audio-visual communication, such as cinema and television. The video halls are often the only affordable source of audio-visual input for many a young Ugandan ».*³⁸⁰

Il faut préciser que, dans ces ciné-clubs ougandais, la place est à US\$ 0,07, soit un rapport de 1 à 100 avec les cinémas traditionnels de la ville rapport exactement identique à celui qui existe au Tchad entre une place dans un ciné-club et une place au Normandie. Ogova Ondego parle donc pour sa part de « *underprivileged communities* » l'équivalent de nos « populations défavorisées ». Ce que ces citations mettent en exergue, c'est que ces « *video-halls* » sont des

³⁷⁹ Ondego (Ogova), *op. cit.* « Ils offrent un divertissement abordable et facile d'accès à des gens qui n'auraient pas les moyens de s'offrir des places à 7 dollars US dans l'un des deux cinémas de Kampala. »

³⁸⁰ Marshfield (Katerna, Van Oosterhout (Michiel), *op. cit.* « Le public habituel des vidéo-clubs se compose de jeunes qui n'ont pas accès, ou du moins très peu, aux moyens de communication traditionnels que sont le cinéma et la télévision. Les vidéo-clubs sont souvent le seul mode d'accès à l'audio-visuel pour bon nombre de jeunes ougandais. »

sortes de ghettos culturels pour des publics n'ayant aucune alternative en matière de divertissement.

C'est sans doute vrai aussi au Tchad, mais en partie seulement car dans ces lieux on retrouve également des jeunes employés de l'administration, des ouvriers des secteurs public et privé, des petits commerçants et des « bricoleurs »³⁸¹ en tout genre (vendeur ambulant, docker, mécanicien, chauffeur de taxi, cireur de chaussures, cordonnier, coiffeur, tailleur). On y trouve également des enfants de 10-12 ans ou même moins lorsque ces lieux sont implantés dans les cours d'habitation, y compris lorsque les films projetés sont supposés être interdits aux enfants de moins de 12 ans.

A côté de cette catégorie, il existe un autre type de public, scolarisé, assez homogène, plus informé grâce à la lecture et qui fréquente aussi les centres culturels parfois à la recherche d'une forme de savoir ou d'une culture formelle qu'on appellerait dans un autre contexte une culture légitime. Ce public se compose majoritairement de jeunes étudiants, lycéens et collégiens, mais aussi parfois des fonctionnaires intermédiaires et des cadres de l'Etat. Les jeunes des milieux scolaires et universitaires apparaissent clairement comme les catégories sociales les plus attirées par les activités de ces lieux. Nous nous sommes intéressé à cette catégorie de public pour la simple raison qu'une partie de ces spectateurs fréquentent à la fois les centres culturels et les ciné-clubs. Ce point d'entrée permet d'appréhender leur circulation entre les deux dispositifs. Mais au-delà de ces catégories pré-construites, il s'agit de montrer la complexité des pratiques autour de ces lieux de diffusion que sont les ciné-clubs et les centres culturels. En effet, la fréquentation des mêmes types de lieux par les mêmes individus alors que leurs programmations sont si différentes interroge le chercheur. Ainsi la forte présence des élèves et des étudiants parmi les spectateurs des centres culturels illustre le rôle important de l'éducation dans le processus d'épanouissement intellectuel et culturel, mais cette démarche n'est pas exclusive de pratiques de pur divertissement dans des établissements dont l'image sociale est parfois dégradée et dont la programmation est totalement dénuée d'ambition culturelle.

Sur un autre plan, l'analphabétisme de certains groupes parmi les spectateurs des ciné-clubs ne constitue pas un frein à la consommation des images. Comme nous l'avons observé de manière empirique, dans les ciné-clubs, les individus non-scolarisés ou du moins ceux qui ont

³⁸¹ Ce terme local désigne des gens qui tirent leur subsistance d'activités précaires, parfois épisodiques, qui peuvent être aux limites du secteur informel et de la marginalité.

abandonné très tôt le chemin de l'école au profit des métiers pratiques constituent une catégorie assez importante de spectateurs³⁸². Ils vivent comme les autres, dans la même société de consommation, sont exposés aux mêmes influences et ont aussi un besoin d'images, - mais est-il de même nature ? On serait tenté de dire que ce besoin est chez ces populations encore plus intense car pour eux c'est aussi un moyen d'évasion au sein d'une société qui n'en comporte guère d'autres. Ils sont donc dans les mêmes établissements que les étudiants dont nous parlions plus haut, ils assistent aux mêmes projections. Ceci nous rappelle opportunément que le « voir ensemble » au cinéma ne signifie pas nécessairement voir la même chose. En d'autres termes, le niveau d'instruction n'est pas forcément un déterminant dans la consommation d'images. A l'inverse, l'âge semble constituer un facteur important dans la composition des publics comme le souligne Emmanuel Ethis :

« Ce que les 15-24 ans recherchent, ce sont avant tout des univers de fiction à partager, des objets leur permettant de se construire des références communes, des films qui les interpellent immédiatement sur le registre de l'émotion, émotion qu'ils apprennent ensemble à apprivoiser. C'est pourquoi on constate, lorsqu'on met face à face films et profils sociodémographiques de ceux qui les fréquentent, c'est avant tout des proximités d'âge qui caractérisent les publics de chaque œuvre singulière ». (Ethis, 2005 : 26)

Pour simplifier sans doute abusivement, on pourrait dire qu'à l'exception de ce qu'on appellerait ailleurs la bourgeoisie d'affaires ou la bourgeoisie intellectuelle, une large frange de la population fréquente les centres culturels³⁸³ et les ciné-clubs, du moins ceux qui sont implantés dans les quartiers qui jouissent d'une bonne image. En effet, selon l'implantation géographique des établissements, la composition du public peut varier en termes de catégories socio-professionnelles dans la mesure où, comme nous le verrons plus bas, elle reflète assez largement les caractéristiques socio-démographiques du quartier.

7.2.1 Choix et arbitrages

A côté de cette approche fondée sur les groupes sociaux ou générationnels, il est aussi révélateur d'étudier cette population des spectateurs sous l'angle de leur rythme et de leur mode de fréquentation de ces établissements, en particulier de leur régularité, ceci afin de mieux apprécier la place que tient le cinéma dans les arbitrages de leurs loisirs, de mesurer

³⁸² Cette fraction du public est sous-représentée dans notre échantillon ; nous nous en sommes expliqué au chapitre 1.

³⁸³ Exception faite de l'IFT, ex Centre Culturel Français, qui jouit d'un statut particulier évoqué plus haut.

aussi une éventuelle relation entre leur ressource temps et leurs ressources pécuniaires d'une part et le rythme des « sorties »³⁸⁴ au cinéma qu'ils s'accordent.

Nous allons donc tenter, dans les pages qui suivent, d'étudier les facteurs qui influent sur les modes de fréquentation des spectateurs des lieux de diffusion du cinéma grâce aux entretiens réalisés auprès d'un certain nombre d'entre eux. Il s'agit ici d'examiner les implications que peut avoir l'action qui consiste à se rendre au cinéma. Une manière d'aborder cette question est peut-être de faire ressortir ce que notre contexte a de particulier par rapport à celui que décrit Laurent Creton :

« L'expression familière « être de sortie » souligne le projet, l'importance de sa préparation, l'intention de rompre avec le quotidien et l'espace domestique. Ce choix délibéré est très dépendant des habitudes et des conditions de l'arbitrage : quels intérêts, aspirations, désirs, contraintes, coûts sont affectés aux termes de l'alternative ? [...] « Sortir, « aller au cinéma », est une démarche active, d'ouverture, de choix et d'investissement » (Creton, 2009 : 156-157)

Ou, plus singulièrement encore, celui que détaille Jean-François Camilleri dans son ouvrage sur le marketing du cinéma :

« Les efforts demandés au spectateur sont en effet énormes : prévoir sa soirée en fonction d'horaires inamovibles et parfois aberrants, réserver et payer un baby-sitter, prendre sa voiture et chercher une place de parking ou emprunter les transports en commun, faire la queue, généralement à l'extérieur en hiver sous la pluie et en plein vent, subir plusieurs dizaines de spots publicitaires assis à côté de voisins bruyants, pour découvrir un film parfois médiocre ou décevant. [...] les Français accomplissent cette mission alors qu'il est si facile d'amortir son abonnement à CanalSatellite ou TPS (adieu baby-sitters, embouteillages, attente interminable, voisins désagréables et déception : la télécommande peut tuer l'ennui en un clic) ou de commander une pizza et une VOD » (Camilleri, 2006 : 54)

A l'évidence, l'acte de se rendre dans un ciné-club ou dans un centre culturel pour assister à une projection cinématographique à N'Djaména semble tellement éloigné de ce que décrivent ces chercheurs qu'on pourrait douter de la pertinence de ces citations. Pourtant, elles mettent en avant un certain nombre d'éléments que nous avons choisi d'examiner, tout simplement

³⁸⁴ Nous employons ce terme avec précaution ; nous discuterons sa pertinence dans les pages qui suivent.

parce qu'elles dessinent d'une manière inverse, comme en négatif, ce qu'est l'inscription d'une pratique spectatorielle dans la société tchadienne.

Mais avant d'évoquer les éléments descriptifs de la « sortie au cinéma » mis en avant par Creton et Camilleri dans les citations ci-dessus, nous nous sommes particulièrement intéressé à la question de l'arbitrage, à ce qui entoure la prise de décision de cette « sortie ».

Les œuvres cinématographiques diffèrent des autres œuvres artistiques dont certaines caractéristiques peuvent être mesurées objectivement. Prises sous un angle esthétique, les œuvres cinématographiques produisent des sensations subjectives chez les spectateurs. Ces sensations ne peuvent être révélées que pendant le moment où ils assistent à la projection des films. Il convient de déterminer la manière dont les films et les activités autour de leur programmation et leur projection sont perçus par les spectateurs. Selon Evrard, plusieurs types de motivation déterminent la « sortie au cinéma ». Parmi ces motivations, il y a le divertissement, le développement de la personnalité et la recherche du plaisir social qui se transforment en avantages recherchés par les spectateurs³⁸⁵.

La valorisation, par ces spectateurs, de la « sortie au cinéma » et des films qu'ils choisissent d'aller voir résulte d'une confrontation intellectuelle entre les coûts et les bénéfices. En parlant du coût nous faisons ici allusion au sacrifice consenti par un spectateur pour accéder à la salle de cinéma. Ce « sacrifice consenti » comporte deux dimensions se rapportant à deux domaines distincts : il s'agit des ressources financières et des ressources temporelles. Les bénéfices qu'il en tire sont souvent liés à la dimension de l'expérience qu'il a vécue au cours de sa participation à la projection. La valeur qu'il accorde à cette participation représente l'arbitrage auquel il se livre. Cette valeur repose sur la capacité des films à produire du plaisir, de la distraction, des émotions, des sensations, des dimensions esthétiques associant la réception des images à la beauté des œuvres³⁸⁶. Le spectateur opère des choix et sélectionne les œuvres auxquelles il va consacrer du temps et de l'argent. Ce processus de choix « d'aller au cinéma » a été étudié par des sociologues de la culture à partir d'un état de société et d'une offre culturelle représentative d'un pays développé. Dans quelle mesure leurs conclusions sont-elles transférables à notre contexte ? Posons d'abord quelques questions simples :

³⁸⁵ Évrard (Yves), Comprendre le comportement de consommation culturelle, *In Actes du Colloque International sur les statistiques culturelles*, Montréal 21-23 octobre 2002, [en ligne]

<http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/proceedings.pdf>, consulté le 27 septembre 2010.

³⁸⁶ *Ibid.*

Comment les spectateurs tchadiens viennent-ils à être informés des films qu'ils décident d'aller regarder ?

Pourquoi, ou plutôt comment les spectateurs tchadiens décident-ils d'aller au ciné-club plutôt que de rester chez eux ou de fréquenter d'autres lieux de divertissement ? C'est à travers ces questions que nous tenterons de comprendre ce que l'acte « d'aller au cinéma » implique en termes d'effort, de coût ou de rupture afin de mieux saisir les modes et habitudes de fréquentation des tchadiens.

7.2.2 Les sources d'information des spectateurs

D'une manière générale, l'information dans le domaine cinématographique peut avoir deux sources principales : la perception des œuvres à travers l'environnement (communication commerciale et influence interpersonnelle); et les éléments que le spectateur a gardés en mémoire et qui sont mis en avant lors de l'évaluation de l'œuvre (l'habitus). Evrard précise que dans le domaine cinématographique, les sources d'information sont également distinguées selon leur dimension expérientielle c'est-à-dire ce qui permet au spectateur de se faire une idée sur ce que sera le film qu'il a choisi d'aller voir. Ceci résulte souvent d'une expérimentation sensorielle préalable, par exemple les publicités sur les bandes annonces au cinéma ; alternativement, le choix s'appuie sur les expériences réalisées par des proches ou des amis (communication inter-personnelle). Bien qu'elles apportent également une lumière sur les œuvres filmiques, les critiques publiées spécifiquement dans le domaine cinématographique jouent surtout un rôle prédictif plutôt qu'elles n'influencent les spectateurs dans leur choix³⁸⁷. Au Tchad, en dehors du cinéma Normandie qui fait passer de manière irrégulière ses informations dans les médias et à travers le réseau des opérateurs de téléphonie mobile, seules deux sources d'information sont effectives pour les autres types d'établissements : il s'agit de la médiation que jouent les panneaux d'affichage des ciné-clubs entre les spectateurs et les films comme nous l'avons montré au chapitre 5, et de la communication inter-personnelle comme l'attestent certains spectateurs que nous avons interrogés sur la leur processus de choix des films qu'ils vont regarder :

« *Parce que je vois souvent les gens sont en train de raconter ça* »³⁸⁸.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ Entretien n°34 réalisé avec D. F. le 31 mai 2010.

« Soit c'est un film que mes amis ont eu la chance de visualiser et sur lequel on a eu à échanger. C'est ça qui me pousse aussi à aller voir ce film »³⁸⁹.

Nous aurions pu multiplier les citations du même type ; elles montrent toutes sans ambiguïté qu'il existe bien un échange autour des films, que cet échange peut avoir force de prescription en particulier lorsqu'il existe une communauté générationnelle (lycéens, étudiants) ou un cercle de convivialité constitué.

De manière très marginale, une autre réponse est apparue :

« Généralement c'est des actions et des nouvelles technologies c'est-à-dire Internet et autre qui me poussent à suivre ces genres de films »³⁹⁰.

Nous la citons non pour sa valeur informative mais pour illustrer la prudence qu'il convient d'adopter vis-à-vis de telles informations. En effet, non seulement les possibilités d'accès à internet sont infimes au Tchad, mais surtout la réponse est totalement irréaliste, on serait tenté de dire qu'elle est fantasmée. De quels films parle ce spectateur ? De ceux qui font l'actualité cinématographique en Europe ou aux Etats-Unis ? Cela ne l'éclairera guère sur les films diffusés au Tchad ! Quant à ces derniers, il ne peut en découvrir l'existence qu'en arrivant devant le panneau d'affichage. L'explication est sans doute ailleurs. En cherchant à connaître le statut professionnel de ce spectateur, nous nous sommes aperçu qu'il se déclare électrotechnicien. Nous avons conclu que sa réponse était en fait un acte de valorisation de soi fondée sur l'orgueil d'exercer un métier rare bénéficiant du prestige attaché aux nouvelles technologies. Cet exemple illustre à quel point il faut prendre avec de réserve les déclarations de nos spectateurs.

Ce qu'il faut retenir c'est qu'au Tchad il existe une absence de médiation autour du cinéma, qu'il s'agisse de celle que construisent des médias traditionnels (pas d'articles critiques, pas de programmation annoncée, pas de publicité dans les journaux, à la radio ou à la télévision...) ou de ce que Vincent Bullich appelle :

« La fonction d'intermédiation pour le cinéma [qui] s'est particulièrement développée sur l'internet via de nombreux blogs critiques, des sites promotionnels, les réseaux sociaux du web (Facebook notamment), mais également grâce à des sociétés comme AlloCiné qui se situent à la jonction des fonctions promotionnelles pour l'industrie du cinéma, de la médiation commerciale et de la prestation de service pour l'internaute » (Bullich, 2011 : 29).

³⁸⁹ Entretien n°46 réalisé avec Moïse le 25 mai 2010.

³⁹⁰ Entretien n°31 réalisé avec A. le 5 juin 2010.

Les seules formes de médiation qui existent sont bien la communication inter-personnelle et les panneaux d'affichage des ciné-clubs. Il reste alors à savoir pourquoi les spectateurs tchadiens décident d'aller au ciné-club plutôt que de rester chez eux ou d'aller ailleurs et ce qu'implique pour eux l'acte de sortir.

7.2.3 La décision de sortie

Lorsqu'un spectateur potentiel apprend qu'un film est diffusé dans un lieu donné, il est libre, sur la base de son arbitrage, de prendre la décision de s'y rendre ou pas. La décision de rester chez soi implique une attitude d'isolement, de repli sur la sphère domestique qui met en jeu des pratiques de convivialité bien différentes de celles qu'on rencontre dans les lieux publics. Si en France la télévision, la VOD et autres home cinéma permettent de vivre des émotions et une certaine pratique culturelle domestique, au Tchad, nous l'avons dit précédemment, cette option était, jusqu'à une période récente, quasiment inexistante même pour la faible frange de la population disposant des équipements nécessaires³⁹¹ puisque la télévision, nous l'avons déjà démontré, ne constitue pas un vecteur de culture cinématographique. Mais la décision de « rester chez soi » évoque sans doute chez le lecteur européen une réalité assez éloignée de notre contexte de recherche ; elle est difficilement compréhensible pour qui ne connaît pas le rythme de vie dans un ménage tchadien.

La vie dans les ménages africains et tchadiens en particulier est une vie basée sur une certaine forme de ségrégation. Les hommes, les femmes et les enfants évoluent dans des sphères séparées avec des rythmes qui sont propres à chaque catégorie. Ils n'échangent qu'entre eux et ne partagent de la nourriture que dans leur cercle. Les rapports se fondent sur le genre et la génération. Tout s'organise en tenant compte de cette séparation que l'on est tenté de qualifier de « ségrégation familiale ». Les femmes et les enfants doivent soumission aux hommes qui détiennent toute les responsabilités sur le foyer. Les enfants, dès qu'ils sont autonomes, vivent à l'écart des hommes et des femmes sauf lorsqu'on fait appel à eux. Il en est de même pour les femmes au regard des hommes. C'est dans un tel décor et une telle atmosphère qu'il faut considérer la décision de rester chez soi au Tchad. Même si on constate aujourd'hui une évolution de ce modèle traditionnel chez certains ménages urbains, il faut se dire qu'une telle atmosphère ne favorise pas le type de cohésion et de développement social que l'on peut

³⁹¹ Les résultats de notre interrogation auprès d'un groupe d'étudiants, qui sont discutés plus loin, amènent à nuancer ce jugement.

trouver dans la famille nucléaire européenne. Que peut apporter un tel mode de vie en termes de convivialité, d'échanges ou de partage d'émotions si on prenait la décision de rester chez soi et de regarder un film ensemble ? Il serait difficilement envisageable qu'un enfant échange avec ses parents autour du film et c'est ici qu'on peut parler de « *l'absence d'apprentissage des normes et des valeurs d'un groupe social* » évoquée précédemment par Fleury. Regarder un film sur un PC ou sur un écran à domicile, si tant est qu'il existe, en compagnie de ses parents, ne susciterait pas le même type d'échanges et de partage que lorsqu'on le fait en compagnie des amis dans un ciné-club ou une salle de cinéma. Devant une telle situation, la seule opportunité reste la « sortie ». Autrement dit, la norme sociale c'est que le divertissement, du moins lorsqu'il concerne la consommation de produits culturels, se vit en dehors du cercle familial. Reste alors la question du choix : où aller, quel moment préférer, et que voir ?

Avant d'aborder les deux aspects du « quand » et du « quoi », nous voulons d'abord nous intéresser à celle du « où », autrement dit aborder la question des modes de loisir autres que le cinéma.

Au Tchad, il n'existe pas beaucoup d'alternatives en matière de loisirs culturels. A ce titre, parler de choix nous semble même un peu exagéré tant le mot implique l'existence d'une certaine variété de l'offre. Si nous prenons le cas d'un jeune lycéen ou étudiant, catégorie qui représente une forte proportion du public des ciné-clubs, que peut-il faire pour se divertir s'il ne reste pas à la maison ? Il peut juste choisir entre « aller en boîte », prendre un verre dans un bar avec des amis et écouter de la musique au Royaume Culturel de Soubiana³⁹² ou encore aller voir un film dans la seule salle de cinéma existante, Le Normandie. Pour bon nombre de jeunes, étant donné le prix des consommations (500 F CFA pour une simple bière), ou le prix des places au Normandie (1000 F CFA), ces options sont financièrement difficiles à assumer. Le seul choix qui s'offre à tous reste celui d'aller assister à une projection cinématographique dans un centre culturel ou un ciné-club situé à proximité de son domicile. Nous reviendrons sur ce choix de proximité un peu plus loin, mais il faut insister sur le fait que cette dernière option représente une dépense quasiment négligeable, même pour les plus pauvres des tchadiens. Pour le formuler de manière un peu abrupte, on dira qu'économiquement, préférer « aller au cinéma » est bien un choix par défaut. Ceci pose en termes un peu particuliers la

³⁹² Soubiana en arabe local signifie « jeunes ».

notion d'implication qui s'attache à une telle sortie en termes d'effort, de coût et de rupture avec le milieu domestique.

7.3 Les implications de l'acte « d'aller au cinéma »

Selon Creton, l'acte « d'aller au cinéma » est une démarche active, d'ouverture, de choix et d'investissement. Cet acte comporte un certain nombre de paramètres soulignés par Camilleri. Ces éléments, nous l'avons dit, ne font pas sens par rapport à la réalité tchadienne. Nous ne les évoquons ici que pour permettre au lecteur de se représenter ce que signifie « aller au cinéma » en France par rapport à l'acte de se rendre dans un ciné-club ou dans un centre culturel pour assister à une projection cinématographique au Tchad. Pour le spectateur français, cet acte implique un certain effort, un coût et une rupture avec le quotidien, avec son milieu familial alors que pour le tchadien, il s'insère tout naturellement dans la vie quotidienne. Si l'on cherchait un équivalent dans une société européenne, on pourrait le rapprocher de la fréquentation du pub dans la société britannique traditionnelle.

7.3.1 En termes d'effort

Pour un spectateur français, cet effort consiste en un ajustement de son propre calendrier hebdomadaire à celui d'un autre programme inamovible, élaboré sans son avis, sans son consentement. Cela signifie qu'on va déplacer d'autres activités ou les reporter, aménager des horaires afin de s'ajuster à ce programme externe et d'accorder une place à cette sortie programmée. Dans ce contexte, l'acte « d'aller au cinéma » ne s'improvise pas, il se prépare. Il est fondé sur une anticipation, une attente. Or il se trouve qu'au Tchad, la plupart des gens - en particulier les classes populaires - excellent dans l'acceptation des imprévus. La gestion de leur temps se fait au jour le jour. La notion de calendrier, de respect d'un programme établi ne semble ne pas s'appliquer à leur quotidien. Il est normal pour eux de changer d'avis ou de décider, sur une simple impulsion, de remettre une chose à plus tard pour en faire une autre. Même pour ceux qui semblent avoir un calendrier, il est souvent si flexible qu'on ne le respecte jamais à la lettre. Dans de telles conditions, comment planifier une « sortie » et l'intégrer dans son agenda? Bien entendu, on peut facilement accepter la proposition d'un ami d'aller le lendemain ou au week-end regarder un film dans un ciné-club ou un centre culturel, mais peut-on vraiment parler ici d'une préparation, d'une anticipation ?

En France, les programmes sont connus à l'avance et les spectateurs choisissent et s'organisent en conséquence. Au Tchad, ce sont parfois les exploitants qui ajustent leurs horaires de programmation à celui des spectateurs. L'un des exemples est celui que nous avons évoqué dans le chapitre 4 concernant la programmation à la Maison de Culture Baba Moustapha. Si le programme ne respecte pas une contrainte forte – ici la vie religieuse - des spectateurs, ces derniers quittent la salle comme ce fut le cas au Normandie lors de la séance officielle de réouverture. A partir de ces deux exemples, l'on est tenté de dire que le concept de « sortie au cinéma » n'est pas pertinent au regard des pratiques quotidiennes des tchadiens urbains, si l'on donne à « sortie » le sens d'événement qui vient rompre le cours normal des jours ordinaires.

On retrouve la même disposition d'esprit par rapport à la dimension climatique – autre critère à prendre en compte comme déterminant de la fréquentation des ciné-clubs. Là encore, les tchadiens ne font pas volontiers d'efforts pour sortir si le temps est défavorable et nous avons vu au chapitre précédent à travers l'évolution saisonnière des recettes que le climat influait notablement sur cette pratique culturelle, au point qu'on peut se demander si la fréquentation des ciné-clubs, à côté d'un goût pour le cinéma, n'est pas parfois – peut-être surtout - motivée par le désir d'échapper à des logements surchauffés, à l'instar de ces spectateurs qui, sous d'autres climats, recherchent les salles de cinéma climatisées par temps de canicule.

7.3.2 En termes de coût

Le coût d'une « sortie au cinéma » est également un déterminant du choix. En l'absence de motivations positives, il est souvent considéré comme un frein. L'analyse de Camilleri³⁹³ qui détaille les incidences d'une sortie au cinéma en milieu urbain européen liste un certain nombre d'obstacles à surmonter, certains pécuniaires, d'autres étant liés à la distance, à la circulation, au stationnement, aux horaires de travail, à la garde d'enfants. Le spectateur tchadien, lui, ne connaît pratiquement pas cela. Il se rend généralement à pied, dans un établissement situé à proximité de son domicile ; il n'a pas de voiture et sa motocyclette, si tant est qu'il en ait une, peut lui servir de siège en salle (photo n°21, p.291) ; pas de transport en commun à payer puisqu'il n'a que quelques mètres à parcourir. Quant au prix de la place, il est, nous l'avons dit, tellement dérisoire qu'on ne peut considérer comme un investissement. En un mot, sa « sortie » n'a aucun « coût », même si l'on prend ce mot dans son sens le plus large. C'est un acte, décidé souvent spontanément en passant devant un ciné-club en

³⁹³ Citée p.302

apercevant l'annonce d'un film intéressant sur le tableau ou en réponse à une simple invitation d'un ami. Ceci enlève toute idée de préparation donc d'anticipation. Les spécialistes de la consommation parleraient d'achat d'impulsion. Même pour les sorties en couple – qu'on observe souvent en boîte mais très rarement au ciné-club au Tchad – pas de baby-sitter à engager. La famille tchadienne étant très large, il y a toujours quelqu'un (cousins/cousines, neveux/nièces, petites sœurs/petits frères, et même les voisins de quartier...) à qui l'on confie tout naturellement les enfants. Dans ce cas, que reste-t-il de la « sortie au cinéma » comme démarche de rupture?

7.3.3 En termes de rupture avec le quotidien et le milieu familial

Pour interroger ce concept de rupture avec le quotidien, avec le milieu familial qu'implique l'acte « d'aller au cinéma », nous avons trouvé intéressant d'évoquer la déclaration de Jean Segura, membre de l'association Paris Louxor, dans un documentaire récent qui porte sur la France des années cinquante :

*« Pour les gens de ces quartiers populaires, le cinéma est avant tout une évasion. C'est que l'on travaille depuis l'âge de 15 ans et le soir, quand on rentre à la maison dans l'appartement trop petit qui comporte toute la famille, on a qu'une idée : repartir. Et on va au cinéma n'importe où, au hasard, histoire de changer d'air »*³⁹⁴

Le tableau que dresse Jean Segura du rapport au cinéma qu'entretient le public français de l'époque est, curieusement, assez proche de ce que vivent la majorité des spectateurs des ciné-clubs de N'Djaména, alors que ce rapport est sans doute, paradoxalement, assez éloigné de l'expérience actuelle d'un spectateur français. Deux éléments majeurs retiennent notre attention dans cette déclaration. Ces deux éléments nous renvoient finalement à la question : pourquoi va-t-on au cinéma ?

Le premier est l'âge (15 ans). Curieusement, il se situe au centre de la tranche d'âge de la majorité des spectateurs des ciné-clubs qui nous concernent. Au Tchad, à 15 ans, un enfant est supposé avoir terminé son cursus scolaire élémentaire et avoir entamé ses études secondaires. Mais la plupart des spectateurs que nous avons observés dans les ciné-clubs à N'Djaména

³⁹⁴ Lévy-Beff (Nicolas), Le Naour (Jean-Yves), « Nos salles obscures », 2011.

sont généralement des enfants qui ont soit abandonné très tôt le chemin de l'école ou qui ont quitté le village à la recherche d'une « meilleure condition de vie ». Certains sont venus à la demande de leurs parents³⁹⁵ et servent parfois de domestiques. Tous ces enfants se retrouvent souvent sur le marché ou dans les rues de la ville. Il faut également ajouter à cette liste, les enfants victimes des longues années de trouble qu'a connu le pays. Pour se prendre en charge, la plupart de ces jeunes proposent leur service à quiconque veut bien les employer en vendant des journaux, des cartes de recharge téléphonique, du jus d'oseille, de citron ou de mangue. Ceux qui continuent encore leurs études pratiquent ces activités pour subvenir à leurs besoins scolaires ou pour venir en appui à la famille. Certains garçons sillonnent les marchés à la recherche des personnes peu avisées afin d'en obtenir quelques pièces. Les femmes et en particulier les ménagères constituent le plus souvent leurs victimes. Une frange de ces jeunes gens poursuit ce type de vie au-delà de l'adolescence. Voilà comment on peut décrire à grands traits le quotidien de la majorité de nos spectateurs en dehors des adultes qui ont un emploi stable et des élèves et étudiants régulièrement scolarisés. Le soir venu, tous puisent sur les revenus de leur activité de la journée pour se rendre dans les ciné-clubs. Ceux des enfants qui n'exercent aucune activité génératrice de revenus dérobent souvent l'argent de la place dans le portefeuille de leurs parents. Tous, le moment venu, vont dans les ciné-clubs pour se distraire, histoire de rompre avec les activités de la journée et d'oublier leurs peines. A ce titre, le ciné-club constitue bien un lieu d'évasion, de rupture avec le quotidien au même titre que le cinéma de quartier évoqué précédemment par Segura. On peut le mesurer à travers l'atmosphère qui prévaut lors des projections dans ces lieux.

Le second élément concerne la rupture avec le milieu familial. La plupart des jeunes que nous venons d'évoquer, qu'ils soient sous le toit familial ou pas, passent souvent des moments difficiles au cours de la journée. Certains subissent parfois des mauvais traitements de la part de leurs parents ; pour eux, la maison n'est pas un lieu où il fait bon vivre. Dans ces conditions, leur seul but est de s'évader. S'évader physiquement et retrouver le groupe des jeunes en liberté dans les rues et fumer comme eux de la drogue ou commettre de menus larcins sur le marché. D'autres cherchent un lieu d'évasion mentale, de divertissement pour changer d'atmosphère, prendre un peu d'air et vont dans les ciné-clubs. Il arrive parfois qu'ils soient rejoints par certains parents, débordés par des problèmes domestiques. Ils viennent se changer les idées, surtout en période de chaleur entre mars et mai. Aller au cinéma signifie pour eux rompre, le temps d'un spectacle, avec « la vraie vie ».

³⁹⁵ Ce mot doit être compris dans un contexte africain, c'est-à-dire au sens large de membres de la famille.

En définitive, ce comportement reste conforme au modèle défini par Creton dans un autre contexte : « *L'espace des pratiques culturelles se structure principalement à partir du clivage entre l'espace domestique et la sortie* » (Creton, 2009 : 156).

Le ciné-club offre un cadre social bien différent de celui du domicile et donne une possibilité de rêver, de découvrir d'autres univers, encore que l'analyse des préférences des spectateurs en matière cinématographique nous amènera à nuancer ce jugement. Globalement, il offre une occasion de fascination, non pas par la magie de son cadre évidemment, mais par celle du spectacle cinématographique. La clé est peut-être dans l'expression retenue par Jean Ségura : il ne dit pas « *on va voir un film* » mais « *on va au cinéma* », c'est sans doute dans l'espace incertain qui existe entre ces deux formulations que se définit l'expérience spectatorielle des publics des ciné-clubs.

Cependant, cette insertion du cinéma dans la vie quotidienne ne nous renseigne pas sur les modes et habitudes de fréquentation des spectateurs. C'est l'objet de notre prochaine interrogation.

7.4 Facteurs de sélection

Que peuvent apporter à ces spectateurs les images qu'ils vont regarder en termes de construction d'une identité spectatorielle ? Quelles sont les formes de sociabilité mises en jeu au cours des moments passés dans ces lieux ? Sur quels critères leurs choix d'un ciné-club se fondent-ils ?

En nous appuyant sur les éléments de réponse apportés par les spectateurs avec qui nous nous sommes entretenu, deux critères majeurs, d'inégale importance, sont apparus dans le choix des établissements : il s'agit avant tout de la proximité et, dans une moindre mesure, de la qualité de diffusion.

7.4.1 La proximité

La proximité du ciné-club avec le domicile des spectateurs apparaît de manière récurrente sous des formulations voisines qu'il est inutile de répéter comme l'élément déterminant du choix d'un ciné-club. Nous en sélectionnons quatre qui contiennent chacune un élément de justification (souligné en gras) dépassant la formulation brute habituelle : « parce que c'est prêt de chez moi ».

*« Si je dois aller dans d'autres cinémas il faudrait d'abord que j'effectue un déplacement et je suis piéton. Comme je n'aime pas marcher **je préfère raccourcir** la distance en allant à ce ciné... »³⁹⁶.*

*« Parce que **c'est à côté de chez moi** et je ne veux pas effectuer beaucoup de **déplacement** pour aller suivre d'autres cinés »³⁹⁷.*

*« Je préfère ce ciné par rapport à d'autres parce que **c'est même tout près de chez moi**. C'est même à **100 mètres de chez moi** donc je viens régulièrement »³⁹⁸.*

*« Parce que **c'est non loin de chez moi** et ça me permet de **rentrer à temps** »³⁹⁹.*

Trois éléments sont liés à la proximité dans ces déclarations : la distance, le temps et la régularité de la fréquentation.

On comprend mieux la réticence à effectuer de longs déplacements pour chercher un autre établissement si on tient compte de trois facteurs que nous avons déjà évoqués :

- Un déplacement géographique dans une ville aux transports en commun peu fiables et coûteux pour des publics peu fortunés est dissuasif.
- L'insécurité réelle ou la crainte de l'insécurité, souvenir des longues années de guerre civile, génère naturellement un repli sur un univers connu et proche : le quartier
- L'absence de bénéfice lié à la recherche d'un autre établissement plus éloigné dans la mesure où, nous l'avons dit au chapitre précédent, il existe une grande similarité de programmation entre la plupart des établissements puisqu'ils s'approvisionnent à la même source.

Le choix du ciné-club de quartier permet donc de gagner du temps et de l'argent pour un service souvent identique à celui qu'on trouverait ailleurs. Ceci est manifestement vrai pour les adultes ayant une activité professionnelle régulière tel cet électrotechnicien préoccupé de « *rentrer à temps* » pour ne pas écourter son temps de repos et pouvoir reprendre le travail le lendemain. De la même manière, certains de ceux que nous avons appelés plus haut les « bricoleurs » ont leur atelier de réparation (de groupes électrogènes ou de petit matériel par

³⁹⁶ Entretien n°45 réalisé avec N. C. le 5 juin 2010.

³⁹⁷ Entretien n°39 réalisé avec K. G. le 5 juin 2010.

³⁹⁸ Entretien n°43 réalisé avec M. D. le 31 mai 2010.

³⁹⁹ Entretien n°31 réalisé avec A. le 5 juin 2010.

exemple) à domicile où ils travaillent souvent la nuit. Eux aussi viennent en voisins et apprécient le gain de temps.

Ce phénomène renforce évidemment des conduites de fidélisation, de rythme de fréquentation. On notera par exemple dans la 3^{ème} citation l'usage du « *donc* » qui établit un lien explicite entre proximité et fréquentation ; nous analyserons ces conduites plus en détail dans les pages qui suivent. Cette proximité crée aussi, autour du ciné-club, et c'est sans doute son intérêt principal, une ambiance qui se rapproche de celle du cinéma de quartier dans la France d'après-guerre telle qu'on la retrouve dans l'évocation qu'en fait Monique Jacques-Lefèvre de l'association des Amis du Louxor :

«...Quand on allait au cinéma.... Il y a tout le quartier..., tout le monde se connaissait et on se retrouvait un peu au cinéma aussi. Les commerçants du quartier, les voisins des immeubles à côté... »⁴⁰⁰.

Pour les spectateurs résidant dans une même aire géographique, celle du quartier, le ciné-club est donc, tout autant qu'un lieu de diffusion cinématographique, un lieu de convivialité où l'on se retrouve entre voisins et amis, où l'on peut se donner rendez-vous. Qu'on y aille seul ou en compagnie, on y retrouve toujours des gens qu'on connaît avec qui on forme un groupe de discussion autour des films qu'on regarde ensemble :

« Quelquefois nous partons avec mon oncle paternel. Quelquefois aussi je croise les amis avec qui nous sommes presque ensemble et bon, on chemine ensemble, on vient et puis, on quitte. C'est ça »⁴⁰¹.

« Bon souvent à seul et si je viens aussi je trouve les connaissances, on est là, on peut rester ensemble et puis discuter, s'échanger de ce qui se passe quoi »⁴⁰².

On peut également citer quelques traits spécifiques qui en découlent : les spectateurs sont le plus souvent connus de l'exploitant ; ils peuvent entrer en salle, nous l'avons dit, même quand ils manquent d'argent ou simplement pour recharger les batteries de leur téléphone portable. Cette convivialité n'a pas que des aspects positifs : parmi les habitués des ciné-clubs figurent, des enfants. Les fréquentations qui se nouent entre groupes de jeunes ne sont pas toujours recommandables ; elles contribuent parfois à ce que certains enfants abandonnent progressivement leurs études. On retrouve là l'accusation de déscolarisation à laquelle les

⁴⁰⁰ In LEVY-BEFF (Nicolas), LENAOUR (Jean-Yves), 2012, « *Nos salles obscures* »..

⁴⁰¹ Entretien n°33 avec D.A réalisé le 7 mai 2010.

⁴⁰² Entretien n°36 avec D.R réalisé le 5 juin 2010.

ciné-clubs doivent faire face, moins au Tchad cependant que dans d'autres pays d'Afrique car les ciné-clubs sont fermés durant le temps scolaire.

Néanmoins, ce qui domine reste la fonction de sociabilité de ces établissements à l'échelle du quartier. Ils font partie de la vie locale au même titre que le petit marché ou les lieux de culte.

A cet égard, on pense évidemment au titre du film de Jean-Marie Teno « *Lieux saints* » déjà cité. On comprend donc pourquoi ce critère reste de loin le plus déterminant lorsqu'on interroge les spectateurs sur les fondements de leur choix.

Plus marginal mais tout aussi intéressant à étudier est le cas de ces spectateurs qui déclarent qu'ils choisissent un ciné-club en fonction de la qualité de l'établissement et de ses équipements.

7.4.2 La qualité de diffusion

Que recouvre exactement cette notion assez floue de « qualité de diffusion » que nous avons retenue faute d'en trouver de plus satisfaisante ?

Les témoignages de trois spectateurs que nous allons examiner apportent quelques éléments de réponse :

*« C'est parce que l'écran est clair et puis il y a assez d'espace et de l'ambiance »*⁴⁰³.

*« C'est un ciné où il y a d'aération, il y a un espace vaste qui contient les gens et ça fait qu'on est à l'aise par rapport à d'autres »*⁴⁰⁴.

« C'est un bon ciné et puis j'ai vu que les conditions sont bien réunies ici et que le coin est bien aéré ».⁴⁰⁵

A la lecture de ces lignes, on voit que l'accent est mis moins sur la « qualité » de diffusion au sens technique du terme que sur un certain « confort » de diffusion même si le mot ne s'entend ici que dans un sens très relatif et par rapport à un environnement qui reste globalement fruste.

Le mot qui revient dans les trois déclarations est « espace » associé à « aération ». Ceci nous renvoie à la différence que nous avons établie au chapitre précédent en classant les ciné-clubs.

⁴⁰³ Entretien n°36 avec D. R. le 5 juin 2010.

⁴⁰⁴ Entretien n°33 avec A. D. le 7 mai 2010.

⁴⁰⁵ Entretien n°40 avec M. J. le 31 mai 2010.

En bas de l'échelle, les petits établissements : dans leurs locaux exigus on entasse la clientèle dans des cours où le territoire est partagé entre cinéma et activités domestiques ; la promiscuité des lieux et l'absence de ventilation sont telles qu'il se dégage une odeur nauséabonde pendant les séances de projection. On comprend que c'est à ce type d'établissement que les personnes interviewées se réfèrent et que c'est pour cela qu'ils les rejettent.

En haut de l'échelle au contraire, on trouve les grands ciné-clubs, vastes, bien aérés, pour lesquels les propriétaires investissent dans une démarche de professionnalisme. Ils rentabilisent leurs investissements techniques grâce à une jauge plus grande et cherchent à attirer un public sensible à ces éléments de confort. Il semble, d'après la réaction des spectateurs cités plus haut, qu'ils y parviennent. Dans quelle proportion ? C'est ce que nous n'avons pu vérifier. Sur ce point, il aurait été intéressant de pouvoir déterminer si, dans ces « ciné-clubs haut de gamme », une proportion significative du public résidait hors du quartier. Cela accrédi terait la thèse que, toutes choses égales par ailleurs (une programmation non différenciée et un prix des places identique), un certain nombre de spectateurs devant choisir entre proximité et confort arbitrent en faveur du confort.

Un seul élément concerne véritablement les qualités de diffusion ; il s'agit de la référence à l'écran clair, encore une comparaison implicite avec les écrans de fortune, voire les écrans de télévision qu'on peut trouver dans les petits établissements.

Enfin, l'ambiance qui prévaut dans ces lieux choisis constitue également un critère de sélection dans le choix des spectateurs. Dans la plupart des ciné-clubs, les exploitants passent de la musique ou des clips vidéo pour divertir les clients pendant la mise en « salle ». Le choix de cette musique varie d'un ciné-club à un autre. Pour certains exploitants qui ont souscrit un abonnement comprenant certaines chaînes musicales comme Trace ou MTV à Canal Plus, la diffusion de la musique directement à partir de ces chaînes est très appréciée par les jeunes et contribue de manière significative à « l'ambiance » que recherche notre premier interlocuteur.

7.5 Modes et habitudes de fréquentation

Par modes de fréquentation nous entendons, dans un premier temps, le choix des jours et des horaires de projection et les formes de socialité associées à une séance au ciné-club. Nous avons voulu savoir si les spectateurs adoptent une heure de sortie fixe correspondant à une

séance donnée, s'ils s'y rendent seuls ou accompagnés et ce qui, en la matière, motivait leur choix.

7.5.1 Choix de l'horaire de projection

Lorsque nous avons interrogé des spectateurs qui s'étaient rendus soit dans un ciné-club, soit dans un centre culturel, nous avons obtenu des réponses assez homogènes que nous avons réunies dans le tableau ci-dessous :

Tableau n°17 : Préférences des spectateurs pour les séances de projection dans les ciné-clubs à N'Djaména

Spectateur	Sexe	Age	Statut social	Préférence pour les séances			Déclaration	Raison invoquée
				Matinée	Soirée	Indifférent		
M. Rahab	F	20	Elève en classe de Terminale	Matinée			La matinée parce qu'on commence à 18h pour finir à 20h et je rentre vite à la maison.	Rentrer vite (insécurité)
M. Djembert	M	31	Diplômé sans emploi	Matinée			Je suis régulièrement la matinée parce que tu vois avec l'insécurité qu'on vit actuellement je n'aime pas la soirée.	Insécurité
D. Florence	F	16	Elève en classe de 1 ^{ère}	Matinée			Je viens dans la matinée parce que ça commence tôt et ça finit tôt.	
A.Djimtoubaye	M	24	Etudiant en 3 ^{ème} année INJS	Matinée			Je préfère plus la matinée parce que la soirée tarde et avec cette insécurité grandissante...	Insécurité
F. Sabine* ⁴⁰⁶	F	21	Etudiante en 1 ^{ère} année STIC	Ne va pas au ciné-club			Non je ne viens pas au ciné-club. Mon papa m'interdit parce qu'il trouve que c'est un peu dangereux pour moi. C'est la nuit et moi la seule fille, je ne peux pas aller la nuit et revenir toute seule.	Insécurité
N. Dina*	F	20	Elève en classe de Terminale	Ne va pas au ciné-club			Je ne viens pas au ciné-club parce que y a trop de banditisme . Par exemple chez nous à farcha, tu ne peux aller comme ça toi une fille parce que les garçons peuvent t'agresser . Et puis moi ... j'ai peur même.	Insécurité
Koularambaye*	M	25	Etudiant en 1 ^{ère} année STIC	Matinée			Parce que la soirée finit tard et puis avec l'insécurité du pays là je préfère seulement suivre la matinée et rentrer un peu tôt.	Insécurité
N. Caroline*	F	24	Etudiante en 1 ^{ère} année STIC	Matinée			Parce que ce n'est pas prudent de se promener tard la nuit. Y a l'insécurité . Mais s'il vous plaît les filles là haï. Y a des brigands. De fois, ils frappent les filles, bon ils prennent de l'argent aussi.	Insécurité

⁴⁰⁶ Il s'agit ici des spectateurs des centres culturels que nous avons interrogés à propos de leur sortie au ciné-club.

Spectateur	Sexe	Age	Statut social	Préférence pour les séances			Déclaration	Raison invoquée
				Matinée	Soirée	Indifférent		
M. Job	M	25	Artiste			Indifférent	Ça dépend de mon programme . Quelquefois quand je suis libre dans la matinée je viens et si je suis occupé je viens aussi dans la soirée.	Programme personnel
N. Moise	M	27	Financier			Indifférent	Ça dépend de mon temps . Il arrive souvent où vers 18h je suis un peu occupé donc je suis dans l'obligation de suivre la soirée.	Temps
N. Christian	M	24	Analyste-programmateur	Matinée			La matinée ... parce que à 21h30 je dois suivre Plein Sud sur RFI donc c'est ce qui fait que je viens à la matinée.	Emploi de temps
K. Germain	M	23	Technicien	Matinée			Je préfère beaucoup la séance de la matinée parce que j'aime bien dormir tôt .	Repos
Alyo	M	25	Electro-technicien		Soirée		Je préfère la soirée parce que après le film je rentre directement pour aller me reposer .	Repos
D. Rota	M	24	Etudiant 4 ^{ème} année Géo	Matinée			Généralement c'est la matinée parce que je réserve le soir pour mes lectures...	Lecture (études)
D. Lydie*	F	21	Elève en classe de Terminale	Matinée			La matinée parce que à 21 heures je dois être à la maison pour réviser mes cours et puis mon papa aussi oblige.	Etudes

Comme on peut le constater, l'insécurité, la gestion du temps et les études constituent les trois éléments majeurs qui justifient la préférence des spectateurs pour les séances de la matinée. On observe également l'interdiction de certains parents de jeunes filles pour toute fréquentation des ciné-clubs.

La récurrence de la justification par l'insécurité s'explique facilement ; dans les quartiers populaires, non éclairés de la ville de N'Djaména, il ne se passe pas un seul jour sans que des passants se fassent agresser à la tombée de la nuit pour leur motocyclette, leur téléphone portable ou simplement parce qu'ils ont la malchance de se retrouver sur le chemin des « bandits » comme on les appelle localement. Dans une telle situation, les sorties nocturnes sont rarement envisagées par la plupart des citoyens. Elles ne sont surtout pas conseillées aux femmes supposées être plus vulnérables, ce qui explique en partie leur absence quasi-totale dans les ciné-clubs. En vérité, « l'insécurité » est entrée dans le langage quotidien des citoyens. Face à cette situation, certains parents ne permettent pas à leurs filles de courir le risque de sortir seules à la tombée de la nuit. Si elles le font, le plus souvent c'est en compagnie de leurs frères et amis ou en groupe comme nous le verrons un peu plus loin. Ceux

qui décident de sortir seuls choisissent souvent de le faire en matinée pour éviter de courir des risques en rentrant chez eux. Certains citoyens écartent parfois totalement les sorties nocturnes de leur programme.

Les deux autres types de justification sont moins intéressants puisqu'il s'agit de la gestion du temps, de la simple convenance personnelle, du souci de se ménager du repos, de ne pas compromettre la conduite des études. Il n'y a rien là qui doive surprendre ; tout au plus peut-on noter que si les étudiants les plus consciencieux décident d'assister à la séance de la matinée afin de consacrer le reste de leur soirée aux études c'est parce qu'un certain nombre d'entre eux doivent mener de front un travail manuel qui leur assure une subsistance et la conduite de leurs études. D'autres, moins sérieux, passent la soirée entière au ciné-club pour y voir un film ou assister à la diffusion de matches de football où ils rejoignent ceux qui n'ont rien d'autre à faire de la journée. Pour certains, il s'agit presque d'une addiction.

7.5.2 Haute fréquence et haute fidélité

Comme les pages qui précèdent l'ont montré, la fréquentation du Normandie constitue une exception dans les pratiques culturelles liées au cinéma. En effet, elle seule représente véritablement une « sortie » et un événement social en raison de son prestige et du prix des places. Nous n'en voulons pour preuve que l'exemple du jour de la Saint Valentin où le cinéma dont le nombre d'entrées est, normalement, extrêmement faible, fait salle comble. Ce phénomène s'apparente donc un peu à ce que représente une sortie au cinéma pour un public français, mais c'est bien un cas isolé. Au-delà même du nombre d'entrées, il faut noter que parmi les 80 étudiants que nous avons interrogés, seuls 7 avaient vu un film au Normandie plusieurs mois après sa réouverture, ce qui confirme bien le peu de poids de cet établissement comme vecteur d'une culture cinématographique même chez un public estudiantin.

A l'inverse, la fréquentation des ciné-clubs au Tchad, quant à elle, s'inscrit dans une sorte de banalisation de l'acte « d'aller au cinéma ». Cette banalisation, nous l'avons vu, se justifie à la fois par la proximité des établissements et le coût des entrées. C'est cette situation qu'il convient à présent d'apprécier autant que faire se peut.

La mesure du phénomène

Pour ce faire, nous disposons de trois modes d'appréciation. Il s'agit, dans un premier temps, du questionnaire adressé à une tranche de la population estudiantine (80 étudiants) qui nous a

permis de recueillir des données relatives à leur rythme de fréquentation des ciné-clubs. Ce questionnaire a été complété par un second, portant sur 42 de ces mêmes étudiants, qui avait pour objet d'approfondir la nature des pratiques cinématographiques estudiantine, notamment au plan qualitatif⁴⁰⁷. D'autre part, nous nous appuyons sur la transcription des entretiens de spectateurs réalisés à la sortie des ciné-clubs. Cet échantillon, bien qu'il ne soit pas scientifiquement représentatif, prend au moins en considération un ciné-club dans chacun des arrondissements lqz plus peuplés que compte la ville de N'Djaména. Le dernier mode d'appréciation se base sur une observation empirique et sur notre connaissance du terrain, corroborée par les déclarations des exploitants eux-mêmes recueillies à travers les entretiens menés avec eux. Les informations ainsi collectées nous ont, dans un premier temps, permis de construire plusieurs tableaux sur lesquels nous fonderons notre analyse.

Tableau n°18 : Rythme de fréquentation des ciné-clubs par le public étudiantin

Fréquence	Caractéristiques	Nombre de fréquentation	
		<i>Hommes</i>	<i>Femmes</i>
Assidus	Vont tous les jours ou au moins plusieurs fois par semaine	33	2
Réguliers	Vont une fois par semaine ou au moins plusieurs fois par mois	20	2
Occasionnels	Vont une fois par mois ou au moins une fois par an	6	0
N'y vont jamais		1	14
NR		2	0
Total de l'échantillon		62	18

Tableau n°19 : Rythme de fréquentation des ciné-clubs par les spectateurs

Fréquence	Ciné-club	
	<i>Hommes</i>	<i>Femmes</i>
Assidus ⁴⁰⁸	14	2
Occasionnels	4	0
Total de l'échantillon	18	2

A la lumière des réponses présentées dans le premier tableau, nous avons donc classé le public étudiantin en trois catégories suivant le rythme déclaré de fréquentation. Il s'agit des spectateurs que nous qualifions d'assidus, de réguliers et d'occasionnels. On peut discuter la rigueur scientifique de ces catégories, mais elles nous semblent donner une idée assez juste

⁴⁰⁷ Les tableaux détaillés qui rendent compte du traitement de cette information figurent en annexe IV.

⁴⁰⁸ Nous désignons par « assidus » les spectateurs qui vont « *souvent* » au ciné-club et par occasionnels ceux qui n'y vont « *pas souvent* ».

des pratiques cinématographiques de ce public. Nous avons établi une distinction entre les hommes et les femmes dans ces deux tableaux parce que le critère de genre est fortement pertinent dans ces pratiques.

Dans le second tableau, la catégorie d'assidus et de réguliers est moins précise puisqu'elle est fondée sur l'alternative « *souvent* » ou « *pas souvent* » dont nous nous sommes servi dans l'entretien mené avec des spectateurs. Il aurait été sans doute intéressant de préciser cette question sur la fréquence mais même sans cette précision, nous verrons que les résultats fournis par les deux tableaux présentent une forte corrélation.

Si nous considérons les chiffres du premier tableau, il faut d'abord remarquer que sur un total de 80 étudiants interrogés, la population se répartit entre 60 garçons et 20 filles. Ces chiffres sont, selon notre expérience, globalement représentatifs de la proportion de filles et de garçons dans l'enseignement supérieur tchadien dans le domaine des Lettres et Sciences Humaines. Sur les 60 garçons interrogés, un seul déclare ne jamais fréquenter les ciné-clubs alors que plus de la moitié (33) les fréquentent plusieurs fois par semaine, voire tous les jours pour 6 d'entre eux. Si l'on ajoute ce chiffre aux 20 autres que nous qualifions de clients « réguliers », nous obtenons une proportion considérable (près de 80%) d'étudiants qui fréquentent assidûment ou régulièrement ces établissements. Il ne serait sans doute ni utile ni pertinent de comparer ces chiffres à ceux que fournissent les études concernant les pratiques cinématographiques des étudiants français, mais si nous restons dans le contexte tchadien, ce résultat montre que, pour la population masculine les ciné-clubs sont bien un pôle fort de la pratique cinématographique des étudiants.

Dans le second tableau, sur un total de 20 spectateurs interrogés nous avons prélevé un échantillon de 18 garçons et de 2 filles seulement. L'objet n'était pas, nous insistons, de reproduire dans cet échantillon la répartition des sexes à l'intérieur du public – elle est infiniment plus faible- mais de recueillir, avec difficulté⁴⁰⁹, un point de vue féminin sur les pratiques cinématographiques. Ce qu'il faut retenir c'est que, parmi les garçons interrogés, près de 80% peuvent être considérés comme « assidus », le reste se classant parmi les « occasionnels ».

Les résultats concernant la population féminine demandent une approche spécifique et doivent être traités avec précaution. Pour ce qui concerne les étudiantes, seules 4 d'entre elles

⁴⁰⁹ Nous nous sommes expliqué sur ce point dans le cadre du chapitre « L'objet et la méthode ».

sur les 20 fréquentent les ciné-clubs. L'échantillon est trop faible pour qu'on puisse lui accorder une validité statistique, mais deux points sont à retenir : d'une part, le déséquilibre patent entre filles et garçons semble corroborer la simple observation habituelle d'une salle de ciné-club qui est presque exclusivement masculine. Pourtant, 4 étudiantes se déclarent régulières et assidues, s'inscrivant ainsi en rupture par rapport aux pesanteurs socio-culturelles qui écartent les femmes de ces établissements.

Si nous essayons maintenant de croiser le taux de fréquentations des étudiants avec celui des spectateurs interrogés à la sortie des ciné-clubs, même si l'on tient compte des circonstances différentes de recueil des données, il se dégage deux conclusions : l'une est sans ambiguïté, c'est que dans les deux cas on voit apparaître une proportion considérable et quasiment identique (autour de 80%) de spectateurs masculins assidus. L'autre, beaucoup plus incertaine, c'est que la population féminine étudiante tend peut-être, marginalement, à se distinguer, par son éducation et la liberté que procure la vie estudiantine, des comportements de l'ensemble du public féminin présent, si l'on peut dire, dans les ciné-clubs.

Enfin, au simple plan de l'observation que nous avons menée pendant plusieurs mois dans les ciné-clubs, nous avons pu repérer l'existence d'une proportion de spectateurs difficilement évaluable certainement pas inférieure à 10%, qui a une pratique quasiment quotidienne des ciné-clubs, ce que confirment les gérants. Notons que c'est précisément le chiffre qui se dégage du questionnaire concernant la population masculine de notre échantillon d'étudiants.

Des attachements multiples

Parmi ces spectateurs, clients occasionnels ou réguliers des ciné-clubs, il en est qui se rendent également dans les centres culturels. L'intérêt de cette étude est de savoir quel recouvrement peut exister entre deux pratiques alors qu'il s'agit de programmations extrêmement dissemblables. Observons tout d'abord que la fréquentation d'un centre culturel⁴¹⁰ ne se fonde pas essentiellement sur la pratique strictement cinématographique : elle est beaucoup plus liée aux activités générales du centre, en particulier pour la population étudiante ; le cinéma y est une activité occasionnelle et il n'a pas de programmation régulière. A ce titre, la fréquentation de ces établissements ne peut pas, à l'inverse des ciné-clubs, être déterminante de l'acte « d'aller au cinéma ». C'est ce que révèle l'analyse des informations que nous avons

⁴¹⁰ Nous excluons ici le Centre Culturel Baba Moustapha qui n'a plus de programmation cinématographique, mis à part le festival qu'il abrite.

recueillies tant auprès des spectateurs interrogés que des étudiants à travers nos deux questionnaires.

En effet, si 13 spectateurs déclarent bien fréquenter les centres culturels (tous centres confondus) seuls 5 d'entre eux y ont vu des films. Quant aux étudiants, les chiffres recueillis méritent qu'on s'y arrête un peu plus longuement.

Notons tout d'abord que seule une infime minorité (3) d'étudiants ne fréquente aucun centre culturel. Parmi les autres, 45 en fréquentent un seul, 27 en fréquentent 2 et 4 en fréquentent 3 ou plus. Ces chiffres sont d'autant plus significatifs qu'il ne s'agit pas ici de pratiques occasionnelles puisque 48 sujets fréquentent ces centres plusieurs fois par semaine et 10 tous les jours. Nous sommes donc bien en face d'une pratique systématique qui s'inscrit dans la vie quotidienne des étudiants. Autre information intéressante : le déséquilibre que nous avons constaté entre les sexes à propos des ciné-clubs disparaît : toutes les filles fréquentent au moins un centre culturel et, pour plus de la moitié d'entre elles, s'y rendent plusieurs fois par semaine. Il n'est pas indifférent d'observer que ces jeunes filles se rendent presque toutes (16/18) seules dans ces établissements.

Ces informations sont à mettre en relation avec la nature des centres ainsi fréquentés par les étudiants. Il s'agit, pour la très grande majorité du CCF (40) du CCU (39) et, plus marginalement, du centre Don Bosco (16).⁴¹¹ Les autres ne représentent qu'une fréquentation très faible. Cette information fait naître l'hypothèse que, pour les étudiants, ces établissements sont certes des lieux culturels, mais aussi des lieux de travail, de documentation, qu'ils assument la fonction de médiathèque que l'Université ne remplit pas. C'est pourquoi, à travers notre second questionnaire adressé à 42 étudiants⁴¹², nous avons cherché à préciser la place qu'occupait la pratique cinématographique dans cette fréquentation. La modestie de l'échantillon incite une fois encore à la prudence, mais nous pouvons néanmoins voir se dégager quelques tendances : le quart des étudiants (10) ne voit aucun film dans le ou les centres culturels qu'il fréquente, ce qui accrédite l'hypothèse de la fonction « médiathèque » évoquée plus haut. A l'inverse, nous pouvons retenir que le CCU et le CCF représentent bien pour une part importante de l'échantillon des lieux où se construit une pratique cinématographique régulière aussi bien pour les garçons que pour les filles.

⁴¹¹ Compte tenu du fait que cette question autorisait plusieurs réponses.

⁴¹² Voir le traitement du questionnaire en annexe.

Des programmations différentes

Il semble donc établi que, pour les étudiants, d'une manière plus nette que pour les spectateurs interrogés à la sortie des salles, il existe un fort taux de recouvrement entre la fréquentation des ciné-clubs et celle des centres culturels. Or, nous l'avons vu, les programmations des deux types d'établissements sont totalement dissemblables, notamment pour les centres culturels religieux qui écartent délibérément les films fondés sur la violence lesquels sont plébiscités par le public des ciné-clubs et qui, à l'inverse, mettent en avant des films dont le propos moralisateur se construit au prix d'une simplification abusive des personnages et de l'intrigue. A l'évidence cette séduction d'un public qui est loin d'être vierge en matière d'images pour des œuvres parfois infantilisantes a de quoi surprendre. Comment expliquer, dans ces conditions, le fort taux de recouvrement entre les deux pratiques ?

Nous avançons une hypothèse : tout se passe comme si les conditions de réception --le lieu, l'environnement religieux, le discours qui entoure la projection--, induisaient une forme d'adhésion à un propos moralisateur ainsi mis en image et faisaient oublier la naïveté du récit filmique. Car il y a bien adhésion. Nous l'avons constaté : le public redemande la projection de « *Madion* »⁴¹³ pour ne citer qu'un exemple. Y a-t-il, dans ce cas précis, fascination pour un sujet tabou comme l'est tout ce qui touche au domaine sexuel dans la société tchadienne ? Cette hypothèse est difficilement vérifiable et nous n'avons pas mené de recherches approfondies sur ce point. De même que nous disions plus haut à propos des ciné-clubs « on ne va pas voir un film, on va au cinéma », nous pourrions dire ici, on ne va pas voir un film, on va au centre culturel.

Notons qu'il faut séparer de cette analyse le cas du CCF qui, pour le public étudiant, est un lieu de découverte privilégié des « films africains ». Il est certain qu'il ne se confond pas avec les précédents. Notre étude de la programmation du CCF le montre clairement, ce sont avant tout les films tchadiens de stature internationale ou les films du patrimoine cinématographique africain qui sont proposés aux spectateurs.

Il ne fait donc aucun doute que la fréquentation des ciné-clubs et, plus marginalement, des séances programmées par les centres culturels religieux constitue pour de nombreux tchadiens urbains une pratique importante au plan quantitatif. Plus délicate est la question qui en

⁴¹³ Voir chapitre 4 p.146.

découle naturellement : ***pour quoi*** y vont-ils, question distincte de celles auxquelles nous avons déjà tenté de répondre : pourquoi le ciné-club plutôt qu'autre chose, pourquoi ce ciné-club plutôt qu'un autre, pourquoi la première plutôt que la dernière séance ?

Des attentes

Tout d'abord, lorsqu'on étudie les justifications de fréquence, on s'aperçoit que la fidélité au lieu n'est pas uniquement liée à un attrait particulier pour le cinéma.

« Je viens chaque samedi et dimanche suivre les matchs seulement. Parce que je suis un passionné du football ».

« Souvent je viens suivre le film de procès, la comédie et puis c'est le football aussi ».

« Je ne viens pas souvent. Je viens lorsque quelquefois y a match ou bien au fait un film qui m'attire et je viens. »⁴¹⁴

Ces réponses nous rappellent, si nous en doutions, que les formes de sociabilité attachées à la fréquentation des ciné-clubs sont parfois bien éloignées de la cinéphilie. Pour une grande majorité de spectateurs, cependant, le but est bien le spectacle cinématographique. Nous sommes donc intéressé, à travers les entretiens menés à la sortie des salles, aux liens qui peuvent apparaître entre fréquentation et programmation.

Pour certains sujets, le choix s'opère plus volontiers par élimination que par élection :

« Je viens parfois⁴¹⁵ parce qu'il y a des films au programme qui ne m'intéressent pas aussi. »⁴¹⁶

Mais on trouve aussi la posture inverse :

« Je viens souvent au Ciné Ofad parce que ça m'intéresse beaucoup. Parce que je vois souvent de bons films ».⁴¹⁷

Ces réponses nous indiquent que pour une fraction du public, l'acte de se rendre au ciné-club n'est pas automatique, qu'il existe bien un lien entre le genre de films programmés par les établissements et la décision d'entrer ou non dans la salle. Autrement dit, tous les spectateurs

⁴¹⁴ Entretien n°43 réalisé avec M.D le 31 mai 2010.

⁴¹⁵ En français standard, la formulation serait : « je ne viens pas souvent ».

⁴¹⁶ Entretien n° 47 avec N. Serge le 5 juin 2010.

⁴¹⁷ Entretien n°34 avec D. Florence le 31 mai 2010.

ne vont pas « au cinéma » ; certains vont bien voir un film. Sur quels critères ce choix s'opère-t-il ?

7.6 La question du genre

Nous avons précédemment abordé cette notion du point de vue de l'offre sous l'angle de la programmation. Cette fois-ci, nous tenterons de l'aborder sous l'angle de la réception c'est-à-dire au plan du choix opéré par les spectateurs à partir de cette offre et nous chercherons à explorer la manière dont ils parviennent à formuler leur goût pour des genres déterminés. Nous chercherons ensuite à savoir en quoi leur représentation du genre coïncide ou non avec celle que peuvent avoir des cinéphiles, des critiques traditionnels de cinéma voire les gérants des ciné-clubs. Là encore, les deux sources d'information que sont les spectateurs interrogés et les étudiants doivent être juxtaposées.

Pour aborder ce domaine du goût, nous avons simplement posé la question aux spectateurs : « *Quel genre de film préférez-vous ?* », ce qui leur permettait de répondre en accordant au mot « genre » tous les sens possibles, du plus général au plus technique. Voici un large échantillon des réponses :

« *Bon, j'aime le film Marimar* »⁴¹⁸

« *Surtout les frères Scott* »⁴¹⁹

« *Beaucoup plus c'est des films romantiques* »⁴²⁰

« *Les séries policières et puis les films des terroristes* »⁴²¹

« *Bon généralement c'est les films qui parlent de terroristes, c'est des films qui parlent parfois également de sensibilisation. De genre films africains* »⁴²²

⁴¹⁸ « *Marimar* » est un feuilleton télévisé mexicain en 148 épisodes de 25 minutes, réalisé par Beatriz Sheridan. Synopsis : María del Mar, Marimar, est une jeune mexicaine fleur bleue qui ne sait ni lire ni écrire. Elle vit dans un squat de la plage avec son Papi Pancho, sa Mamie Cruz, son chien Sac à puces, et sa poule Macha. Contre l'avis de ses grands-parents, elle se rend souvent sur des terrains privés pour récupérer des fruits et des légumes du jardin. Un jour, elle croise le regard de Sergio Santibañez, fils du propriétaire de l'Hacienda où elle s'est introduite. Elle est subjuguée par cet homme. Emu par la situation de la jeune femme qui s'accroche à lui et se sentant en âge de se marier, il propose à Marimar de s'installer à l'Hacienda. Sergio n'est pas amoureux, mais ils se marient rapidement. Renato, le père de Sergio et surtout Angelica, la femme de ce dernier regrettent d'avoir poussé Sergio à trouver une épouse. Source Wikipedia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Marimar>.

⁴¹⁹ « *Les frères Scott* » : série américaine, arrêtée en 2012 - 9 saisons, 187 épisodes. Synopsis : Lucas et Nathan, deux demi-frères que tout sépare, se retrouvent rivaux non seulement sur le terrain de leur équipe de basket, mais aussi dans le cœur d'une fille. Source Allociné : http://www.allocine.fr/series/fichserie_gen_cserie=177.html

⁴²⁰ Entretien n°40 avec M. Job le 31 mai 2010.

⁴²¹ Entretien n°39 avec K. Germain le 5 juin 2010.

⁴²² Entretien n°46 avec N. Moïse le 25 mai 2010.

« C'est souvent les films d'action parce que j'aime les actions »⁴²³

« Bon moi, c'est les films d'action, espion et autres. Films de guerre également moi je suis »⁴²⁴

« Les films de guerre et surtout les films d'action »⁴²⁵

« Généralement je suis les films d'action »⁴²⁶

« Bon, le plus souvent, moi, les films que j'adore le plus, ce sont les films de la guerre mais ces derniers temps j'ai changé de vision, je regarde plutôt les séries télévisées. C'est ce que je vois souvent »⁴²⁷

La pauvreté globale des réponses, l'absence de développement ou de justification des goûts est un point sur lequel il est inutile de revenir. Il faut nous en contenter.

Observons tout d'abord que les deux premiers spectateurs ne répondent pas en termes de typologie, de « genre », mais sélectionnent une œuvre singulière pour laquelle ils ont un attachement fort. Il n'est pas surprenant que, dans les deux cas, il ne s'agisse pas de films mais de séries qui, plus que les longs métrages, sont susceptibles de générer une fidélité forte, surtout chez un public dont la culture cinématographique est restreinte. On retrouve trace de cette fidélité aux séries dans une réponse liée à notre question sur la fréquence : « *Souvent il y a épisode là, je viens* ».

Deux autres réponses mentionnent également les séries mais comme genre : les séries policières et, plus généralement, les séries télévisées. La question portait explicitement sur les films, mais l'amalgame entre films et séries est chose courante au Tchad où toutes formes de récit filmique se confondent.

Si on se limite aux films à proprement parler, on constate une préférence marquée, et attendue, pour les films « d'action », parfois qualifiés de films « de guerre » ou « de terrorisme » avec un glissement de l'un à l'autre. Quelle que soit la dénomination retenue, il s'agit bien de films marqués par la violence qui constituent le noyau dur des préférences exprimées. Ce qui est plus intéressant est d'analyser les attachements qui sont en marge de ce noyau. Ainsi, on constate que les écarts se situent soit du côté du film romantique, de la

⁴²³ Entretien n°37 avec D. Alain le 29 mai 2010.

⁴²⁴ Entretien n°43 avec M. Djembert le 31 mai 2010.

⁴²⁵ Entretien n°35 avec D. Rex le 7 mai 2010.

⁴²⁶ Entretien n°31 avec Aloy le 5 juin 2010.

⁴²⁷ Entretien n°33 avec A. Djimtourbaye le 7 mai 2010.

comédie ou du film de procès, ce dernier type de film étant identifié par de nombreux Tchadiens comme un genre spécifique. Nous qualifierons ici ces choix de périphériques par rapport à toutes les déclinaisons de l'univers de la violence.

Pour ce qui concerne la population étudiante, notre premier questionnaire mettait en relief trois types de réponses. D'abord la catégorie que nous avons définie plus haut comme « films d'action ». Elle reste largement dominante (26 occurrences) mais sa domination est moins écrasante que parmi les spectateurs de notre échantillon. Elle coexiste avec une prédilection pour les séries, qu'elles soient dites « africaines », « romantiques » ou manifestement d'action. Deux items se disputent la vedette : l'inévitable « *24 heures chrono* » et « *Ma famille* », ce qui révèle un spectre assez large. Enfin, un autre volet significatif même s'il est plus discret concerne les « films africains ».

C'est la lecture de ce tableau qui nous a amené à chercher, auprès du second échantillon des précisions concernant à la fois les goûts du public étudiant et de corréler ces réponses avec le type d'établissements fréquentés. Plus encore qu'ailleurs l'interprétation est délicate en raison du flou terminologique des catégories et des représentations que les sujets peuvent en avoir. Ce qui ressort néanmoins c'est que les films africains sont vus dans tous les types d'établissements (sans oublier que ce ne sont sans doute pas les mêmes), mais qu'ils représentent une large majorité des films vus au CCF. Les séries sont vues dans les centres culturels autres qu'au CCF et dans les ciné-clubs (mais l'étude des programmations nous a montré que les séries « action » étaient très présentes dans les ciné-clubs alors que les centres culturels mettaient plus volontiers l'accent sur des séries centrées sur la vie quotidienne). Au-delà de ces tendances lourdes il serait imprudent de s'aventurer.

Les grands absents de ce tableau sont les films du patrimoine cinématographique international en particulier les films français. Seul le CCF inscrit cette orientation parmi ses missions mais nous n'en trouvons pas trace dans les réponses des étudiants.

7.7 L'attitude du public face à « son » cinéma

Si, au cours de nos observations nous nous sommes rendu compte que les films étrangers, notamment américains étaient prisés au Tchad, les films produits localement sont également appréciés par les spectateurs tchadiens. On peut s'en rendre compte à travers les déclarations des étudiants qui ont répondu à notre questionnaire N°2 : seuls 5 d'entre eux n'ont jamais vu une de ces productions locales et 29 en citent plusieurs (entre 2 et 8).

Si nous nous tournons vers les 20 spectateurs que nous avons rencontrés et qui fréquentent les ciné-clubs, seuls 2 d'entre eux n'y ont pas vu de « films tchadiens »⁴²⁸. Encore faut-il s'entendre sur le sens de cette locution. Pour l'écrasante majorité, il s'agit de productions locales satiriques ou de « sit-coms » tchadiens. Trois auteurs-réalisateurs, comédiens ou œuvres semblent omniprésents, totalisant 21 occurrences sur l'ensemble des personnes interrogées : il s'agit de « Abba Kalam le bombardier », du « Commandant Alkanto » et de « 48 heures pour retrouver ma femme ».⁴²⁹ Face à ces productions locales, un seul spectateur a vu « *Daratt* » « *Bye Bye Africa* » et « *Abouna* », ce dernier film ayant également été vu par un autre spectateur.

Pour simplifier, on peut conclure que parmi les étudiants comme parmi les spectateurs, il existe une grande familiarité avec ces œuvres mineures, véritables expressions d'une culture populaire.

En interrogeant sur ce point notre échantillon de spectateurs à la sortie des ciné-clubs, nous avons cherché à savoir ce qu'ils trouvent dans ce cinéma, si différent du contexte américain de violence urbaine qui les fascine. Qu'aiment-ils ou n'aiment-ils pas dans ces films ? Quels rapports construisent-ils avec ces images d'un univers familier ?

Lorsqu'on cherche à en savoir plus, on s'aperçoit que le vocable « film tchadien » recouvre pour eux des réalités assez floues, qu'ils font volontiers l'amalgame entre une œuvre reconnue, un « vrai film » et ce que le cinéaste Mahamat Saleh Haroun qualifie de « *rigolade locale* ». En d'autres termes, l'identité filmique telle qu'ils la perçoivent n'est en rien esthétique, elle porte sur le rapport que ces productions entretiennent avec le quotidien en termes de sujets traités, de décors et de personnages. Ce qui n'empêche pas ces mêmes spectateurs de regretter l'absence de professionnalisme de ces réalisateurs locaux.

Pour les spectateurs tchadiens qui ne possèdent souvent aucune culture cinématographique, il se pose un sérieux problème autour de l'objet filmique. Leur représentation est confuse. Ainsi, si on les interroge sur le titre des films tchadiens qu'ils ont vus ou sur le nom de leur

⁴²⁸ Voir en annexe le tableau récapitulatif n° 2 synthétisant le contenu des entretiens.

⁴²⁹ On trouve ici un exemple caractéristique de la confusion terminologique qui prévaut parmi les spectateurs tchadiens. En effet, alors que nous les avons interrogés sur les « films tchadiens » qu'ils avaient vus, nous avons obtenu des références à :

- Alkanto, sorte de « personnage-auteur » dont le nom réel est Zakaria Haïkel et qui a réalisé une série de films satiriques courts, en particulier « *Un Etat dans l'Etat* » dont l'objet est de se moquer des militaires tchadiens qui font la loi là où ils sont affectés comme commandants de brigade.

- « 48 heures pour retrouver ma femme », qui est un film de Prosper Nadjilem mais qui est reconnu par le public comme le film de Hassane Keïro, acteur principal du film.

- Abba Kalam le bombardier, qui est le nom d'un « personnage-auteur » au même titre qu'Alkanto : sous ce pseudonyme, qu'il conserve comme personnage des fictions qu'il crée, il est l'auteur de comédies sociales fondées sur les petits conflits de la vie ordinaire, en particulier ceux qui opposent bailleurs et locataires.

réalisateur, ils nous disent souvent avoir oublié. Pour ceux qui s'efforcent de fournir une réponse, le plus souvent, ils donnent le nom du personnage principal ou du réalisateur comme titre du film ou attribuent la réalisation de l'œuvre au personnage principal. Il en est de même pour la notion de film. Pour eux, un film de qualité réalisé avec les moyens techniques en usage dans le cinéma international se situe sur le même plan qu'une comédie locale réalisée avec des moyens de fortune et des acteurs non professionnels. La qualité de l'image importe peu. Même si on note certains propos critiques sur le manque de professionnalisme de la réalisation, ces réserves ne remettent pas radicalement en cause l'attachement comme nous le verrons plus bas. On voit ainsi des « films » bricolés localement obtenir les faveurs des spectateurs tchadiens. L'explication de ce succès ne réside pas dans l'écriture cinématographique mais dans le rapport à la réalité quotidienne des Tchadiens qu'on y trouve. En effet, les sujets de ces « tranches de vie » se rapportent souvent aux problèmes de la société tchadienne, des problèmes qu'ils vivent au quotidien tels que la polygamie ou la rivalité conjugale, l'excision, l'analphabétisme, le prix des loyers, le clivage Nord-Sud, tout cela incarné par des personnages et dans des décors qui leur sont familiers. A titre d'exemple, se moquer des accents des uns et des autres dans une société multi-ethnique est une recette fréquemment utilisée pour susciter le rire. En un mot, ces spectateurs se reconnaissent dans ces images. Comme le dit l'un d'entre eux :

« Les films tchadiens traitent souvent des sujets qui sont propres à la société tchadienne et ça permet à nous tchadiens de rectifier notre comportement. Ça nous donne une leçon de morale »⁴³⁰.

Cette dernière remarque rejoint l'analyse que nous faisons plus haut concernant la réception des films programmés par les centres culturels religieux ; elle semble indiquer l'existence d'une double posture : celle de la pure délectation qui se déploie par rapport aux films d'action étrangers et une attitude plus morale où le film est reçu comme un apologue, surtout s'il évoque des conflits moraux et sociaux inscrits dans la société tchadienne.

Une autre ambiguïté perçoit également dans l'attitude des spectateurs Tchadiens par rapport à la production cinématographique locale : ils sont dans une posture à la fois empathique et critique : en effet, plusieurs ont manifesté leur perception de la pauvreté de ces produits :

⁴³⁰ Entretien n°43 réalisé avec M.D le 31 mai 2010.

« ...Le film tchadien est beaucoup plus un film qui est en retard. Les conditions de tournage tout ça ne sont pas les mêmes par rapport aux autres films, pourtant au Tchad, nous voyons que le Tchad est vraiment en retard, la technologie n'y est pas et puis c'est ce qui différencie les films tchadiens aux autres »⁴³¹.

On sent poindre ici un discours dépréciatif qui s'appuie sur la conscience amère d'un sous-développement du pays, même si la réflexion s'arrête au seul plan du retard technologique.

Reste à tenter de comprendre comment ces ambiguïtés, ces contradictions se résolvent dans l'expérience spectatorielle, dans la manière dont ces spectateurs vivent le cinéma qui leur est proposé.

7.8 Une expérience spectatorielle spécifique

Nous avons mis en lumière dans les pages qui précèdent l'existence d'un public qui, d'une part, va voir et veut voir des films qui se déroulent dans un autre univers (action, violence, guerre, terrorisme) mais qui, simultanément, affiche un goût pour des films qui, au contraire, sont lisibles parce qu'ils se réfèrent à des codes africains (feuilletons, comédies domestiques ivoiriennes ou nigérianes). La résolution de cette apparente contradiction se situe sans doute dans la manière dont le spectateur tchadien moyen, si tant est qu'il existe, se situe par rapport au récit filmique : Dans **une certaine** mesure, pour ce spectateur, tout ce qui apparaît à l'écran est considéré comme une réalité matérielle et objective. C'est pousser à l'extrême l'analyse de François Theurel qui voit le « *rapport au croire comme fondement de l'expérience cinématographique* ». Prenant pour exemple la fameuse projection du film des frères Lumière en 1896, le même François Theurel conclut que la peur générée par le film « *illustre le rapport flou qui s'instaure dès les débuts du cinématographe entre la représentation du réel perçu et celle du réel fantasmé* » (Theurel, 2012 ; 53).

C'est ce rapport flou qui, dans notre contexte demande à être élucidé. Nous parlons ici de cette forme particulière de naïveté face à l'image cinématographique que l'on pouvait encore observer chez certains spectateurs français pendant la période des cinémas de quartier comme l'attestent Jean Segura et Monique Jacques-Lefèvre :

« Moi j'ai toujours aimé le cinéma, quels que soient les films. Même quand un acteur jouait mal, je ne m'en apercevais pas. Je pensais que ce que je voyais c'était presque la réalité en fait »⁴³²

⁴³¹ Entretien n°35 réalisé avec D.R le 7 mai 2010.

⁴³² Lévy-Beff (Nicolas), Le Naour (Jean-Yves), *op. cit.*

« Il y avait comme ça de temps en temps des manifestations soit isolées soit un peu plus massives sur le méchant où l'on huait quelquefois des personnages »⁴³³

Dans la France d'aujourd'hui, ce rapport à l'image pour des adultes relève du passé alors qu'en Afrique et au Tchad en particulier il est encore d'actualité comme le relève Stéphane Bou :

« On connaît la réputation des salles de cinéma à l'africaine, où l'on partage directement avec le héros ses mésaventures : on l'encourage à haute voix, on l'engueule, on l'applaudit, on se moque de lui, etc. [...] Dans les moments de tension, c'est l'effusion de sentiments, on se lève, on encourage le héros, on s'égosille... ». (Bou, 2008 : 52)

Cette description montre qu'à un moment donné de la projection, sous l'effet des stimuli visuels et sonores, on pourrait dire que le spectateur se dédouble : il est à la fois assis devant un écran et assiste non à une représentation mais à une présentation de la réalité. Par moments, sous l'effet de l'admiration, de la fascination pour la scène et les personnages, il quitte mentalement son siège pour se faire une place à l'écran aux côtés du personnage auquel il s'identifie. Il se laisse emporter par la joie, la crainte, l'émotion, que lui procure le spectacle cinématographique. Les jeunes, en particulier, fixent volontiers leur attachement sur un personnage qui possède des qualités spécifiques qu'ils désirent acquérir. Ces qualités peuvent être l'élégance, la force, le savoir-faire, ou simplement la célébrité. Ils se trouvent ainsi des modèles simplistes, donc lisibles, héros guerriers pour le public masculin, héros de films romantiques pour le public féminin. Certains imitent les codes gestuels ou vestimentaires de leurs héros et il n'est pas rare de voir des jeunes se faire appeler Rambo, Jet Lee, Jack Bauer, Arnold à cause de l'admiration qu'ils vouent à ces personnages. Toutefois, cette fascination qu'on trouve également dans le domaine du sport ou de la musique ne conduit pas aux mêmes formes de fétichisme ; en effet, alors que certains fans, pour témoigner leur attachement aux grandes stars de football ou de la musique, arborent des signes distinctifs qui fonctionnent comme des codes de reconnaissance (posters, style vestimentaire, chaussures, coiffure...) ce phénomène ne trouve qu'un faible écho dans le domaine du cinéma et se limite au vêtement. L'imitation y prend d'autres formes de légitimation, en particulier lorsqu'ils disent rechercher dans les films de guerre ou de kungfu une initiation aux techniques de combat ou d'auto-

⁴³³ Ibid.

défense. Katerina Marshfield & Michiel van Oosterhout dans le contexte ougandais observent des conduites similaires :

« The reason given for looking at 'action packed' or 'martial arts' films are often to educate themselves about how to defend themselves for possible dangers »⁴³⁴

Parmi ces conduites d'imitation au Tchad on voit certains adolescents organiser des courses-poursuites en voiture ou en motocyclettes dans les rues de la ville, lesquelles finissent souvent de manière dramatique.

De tels comportements sont évidemment éloignés de l'analyse prescriptive que fait Marcel Martin de l'attitude qu'il convient d'avoir face au spectacle cinématographique :

« Pour saisir le sens des images, le spectateur doit garder un certain recul, qu'il ne croie pas à la réalité matérielle et objective de ce qui apparaît sur l'écran, qu'il sache consciemment qu'il est devant une image, un reflet, un spectacle. Il ne doit pas se laisser entraîner à la passivité totale devant l'envoûtement sensoriel exercé par l'image, il ne doit pas aliéner la conscience qu'il a de se trouver devant une réalité au second degré... » (Martin, 1985 : 29-30)

Les spectateurs tchadiens gardent-ils vraiment un certain recul vis-à-vis des images ? Leurs comportements le démentent, mais est-ce suffisant pour affirmer le contraire ?

De plus, il existe trop d'éléments que nous n'avons pu prendre en compte et qui sont sans doute des paramètres déterminants, ce qui rend de telles généralisations bien fragiles. L'âge et le niveau d'éducation jouent certainement un rôle ; le type de films également.

La posture n'est certainement pas la même selon qu'il s'agit des films d'action dont nous venons de parler et des feuilletons qui développent des sujets familiers en usant de codes lisibles (lenteur du montage, personnages simplistes, recours systématique aux effets de réel). Cette évocation fictionnelle de réalités sociales quotidiennement vécues par les spectateurs induit certainement chez eux une forme particulière d'adhésion. Dans ce cas, il ne s'agit plus de fascination pour un univers totalement déconnecté de la réalité mais d'une immersion dans un monde familier, réduit à des trames narratives simples et récurrentes sur le mode du drame ou de la comédie domestique. On en trouve un exemple frappant dans les feuilletons ivoiriens

⁴³⁴ Marshfield (Katerina), Van Oosterhout (Michiel), *op. cit.* « La raison qu'ils invoquent souvent pour expliquer leur goût pour les films d'action et d'arts martiaux, c'est que ces films leur apprennent à se défendre contre de possibles dangers. »

comme « *Ma famille* » ou « *Kadi Jolie* » qui mettent les personnages féminins au centre des intrigues et suscitent un engouement marqué de la part des jeunes femmes à qui la société tchadienne n'accorde qu'une place secondaire.

Dans une étude relative aux mécanismes de pénétration et d'influence du cinéma américain en Afrique francophone, Joseph Armando Soba cite Sylvain Bemba en ces termes :

« Le cinéma est ainsi devenu au Congo, l'ordonnateur de rêves éveillés dans la conscience de milliers de spectateurs dont la plupart s'identifient à leurs héros et voient tomber en pellicule, comme un oignon, qui perdrait de son volume pelure par pelure, leur sens critique, leur personnalité, leur identité »
(Armando Soba, 1993 : 323)

Cette analyse est sans doute réductrice et reprend à son compte, en l'adaptant à l'Afrique, le procès bien connu d'un cinéma hollywoodien qui, diffusé à satiété et à bon marché en direction d'une population naïve, conduirait à une acculturation par saturation et passivité. Il faut reconnaître que pour ce qui est des films de violence, les comportements observés et les propos tenus par les spectateurs tchadiens des ciné-clubs corroborent en partie cette analyse, au moins pour ce qui est du sens critique, du recul. Parler de véritable aliénation, de perte d'identité comme le fait Sylvain Bemba c'est sans doute manquer de mesure. Ce qu'on peut regretter c'est que, face à ce déferlement d'images violentes provenant d'une civilisation idéalisée, il ne soit proposé aux spectateurs tchadiens d'autre discours filmique que celui d'œuvres stéréotypées, sans ambition, qu'elles soient ivoiriennes, nigérianes ou tchadiennes dans lesquelles ils se reconnaissent sans vraiment pouvoir se construire.

Conclusion

Au cours de cette recherche, nous avons voulu explorer les mécanismes qui ont conduit à la construction du paysage cinématographique tel qu'il se présente aujourd'hui à N'Djaména et nous avons tenté de mener une réflexion sur les stratégies que déploient les spectateurs pour s'approprier cette offre et y trouver le matériau d'une pratique culturelle particulière, assez éloignée de celles qui peuvent avoir cours dans un contexte français.

Il nous est apparu que, pour ce qui concerne le cinéma, en raison de l'instabilité politique interne que connaît le pays depuis l'indépendance, le Tchad présente de manière hypertrophiée tous les phénomènes qu'on peut constater dans les autres pays d'Afrique de l'Ouest. En effet, la guerre civile a été un facteur d'accélération et de radicalisation dans le mouvement de fermeture des salles et de désorganisation des réseaux de distribution, même si les causes multifactorielles qui sont responsables de ces deux phénomènes doivent être analysées au niveau de la quasi totalité du continent africain. Par rapport aux autres pays d'Afrique de l'Ouest, on pourrait donc dire que le Tchad donne à voir la pureté d'un modèle poussé à l'extrême.

L'une des raisons de cette situation est que la pratique cinématographique s'inscrit dans un vide mémoriel et culturel plus radical que dans d'autres pays. Quand Mahamat Saleh Haroun évoque la nostalgie des salles obscures, il faut se rappeler qu'il a 52 ans ; peu de Tchadiens de moins de 50 ans ont connu cette expérience. Pour l'écrasante majorité de la population urbaine du Tchad, la pratique cinématographique est exclusivement liée aux ciné-clubs et, pour la frange de cette population qui a été scolarisée, aux Centres Culturels religieux.

Aucun de ces deux types d'établissements n'a de projet culturel en tant que tel, aucun ne vise à construire chez les spectateurs ce qui pourrait ressembler à une culture cinématographique, ni dans sa dimension patrimoniale ni dans son rapport à l'actualité du cinéma international. Les ciné-clubs sont exclusivement mus par la loi du profit et les centres culturels religieux instrumentalisent le cinéma pour l'enrôler au service d'une démarche à la fois sociale, morale et idéologique.

Dans les deux cas, l'offre cinématographique proposée aux Tchadiens se construit en ignorant l'actualité, c'est-à-dire le calendrier international de la distribution des films qui sortent dans les circuits commerciaux et n'est pas davantage mue par une logique cinéphilique qui miserait sur des films d'auteurs consacrés.

Il n'est pas exagéré de dire qu'avec les ciné-clubs, on est face au fonctionnement d'un système qui s'auto-alimente, sur lequel les exploitants eux-mêmes n'ont guère de maîtrise et qui, moyennant quelques ajustements, n'est remis en cause par aucune autorité de régulation. On peut ainsi le schématiser : par le biais de la piraterie, on inonde le marché africain de copies de films stéréotypés, immédiatement identifiables par un public qui en redemande puisqu'il n'a pas connu autre chose. Films de violence, de guerre, de procès et autres sous-produits hollywoodiens, comédies domestiques nigérianes ou indiennes⁴³⁵, séries diverses qui induisent une fidélisation des spectateurs. Il suffit de laisser couler le robinet, de maintenir le flux de copies pirates sans trop s'écarter des modèles canoniques en misant sur quelques acteurs spécialisés bien connus du public et personne ne se plaint. La « programmation » se limite alors à une simple substitution paradigmatique commandée par les stratégies des pirates qui alimentent le circuit.

A la marge de cette machine bien huilée, quelques productions artisanales locales flattent le goût du public pour les comédies domestiques ou les satires sociales qui mettent en scène les Tchadiens eux-mêmes et leur réalité quotidienne.

Les grands absents de ce tableau sont les films africains, ceux qui font partie du patrimoine cinématographique du continent, qu'ils soient maliens, burkinabés, sénégalais ou ivoiriens, qu'il s'agisse des grands anciens ou de ceux dont Olivier Barlet a fait une belle recension dans son dernier ouvrage (Barlet, 2000 : *passim*)

Au plan économique on peut dire que les gérants des ciné-clubs sont parfaitement conformes à l'image de tout le secteur informel africain. En général, c'est seulement la possession d'un terrain qui fait qu'on se tourne vers le cinéma plutôt que d'acheter un taxi ou un petit magasin d'alimentation. Nous l'avons vu, le modèle est simple : un investissement minimal, des coûts de fonctionnement très bas (pas de salaires, pas de taxes) et un prix du billet ridiculement faible qui rend ce divertissement à la fois attractif et compétitif par rapport à ce qu'on hésite à appeler une « offre culturelle » concurrente.

C'est donc bien une forme de sous-culture cinématographique qui s'est mise en place dans l'indifférence générale et de manière d'autant plus pernicieuse qu'aucune alternative n'est offerte à ce public, largement analphabète et privé des moyens de médiation existant dans des pays plus développés. Ni l'école ni la presse ni, chose plus surprenante, la télévision nationale, ne viennent proposer à cette population un autre regard sur le cinéma, ce qui nous

⁴³⁵ Pour ce qui est de Bollywood, on a là l'exemple d'un de ces ajustements mineurs évoqués plus haut : pour avoir trop tiré sur la grosse ficelle des scénarios stéréotypés et interchangeable, l'industrie du cinéma indien a fini par lasser le public africain.

conduit à relativiser la pertinence du terme de sous-culture que nous avons employé plus haut pour définir cette réalité. En effet, ce qualificatif relève d'une perception que très peu de Tchadiens partageraient, pour la simple raison que l'absence totale de culture cinématographique les prive d'une vision plus large, de repères, d'éléments de comparaison. La notion de sous-culture se fonde sur le jugement d'une élite qui, à l'intérieur d'une communauté, construit une hiérarchie des productions culturelles et stigmatise peu ou prou le « goût des autres ». Ce n'est pas le cas au Tchad. En témoigne l'absence totale de réticence avec laquelle les spectateurs que nous avons interrogés ont affirmé leur attachement à des genres qui seraient ailleurs socialement stigmatisés.

Face à ce phénomène dont l'ampleur, comme nous l'avons montré, est considérable, l'Etat est absent, défaillant ou, ponctuellement, met en œuvre des stratégies peu adaptées au contexte socio-économique du pays.

Absent, l'Etat l'est certainement pour ce qui est de sa fonction de régulateur administratif et de garant des droits des créateurs. Aveugle ou complice, il se borne à effectuer quelques descentes de police pour récupérer auprès des exploitants une partie des taxes impayées et a renoncé à toute mise en cause du système.

Défaillant, il l'est manifestement à travers sa gestion du réseau des Maisons de la Culture qui est sous sa tutelle et auquel il accorde une autonomie en matière de finances et de gestion pour ne pas avoir à verser la dotation budgétaire qui permettrait peut-être à ces établissements de construire, au moins en matière cinématographique, une véritable offre culturelle qui viendrait contrebalancer la seule loi du marché qui sévit dans les ciné-clubs.

Enfin l'Etat n'a manifesté de véritable volontarisme qu'à travers la rénovation d'une salle de cinéma traditionnelle en réponse à la célébrité apportée par la consécration internationale de Mahamat Saleh Haroun. Le taux de fréquentation assez catastrophique de cet établissement montre clairement que ce type d'opération, plus encore que dans d'autres pays d'Afrique, ne saurait constituer une réponse pertinente au problème global de l'offre cinématographique au Tchad, quoi qu'en pensent plusieurs cinéastes et les médias occidentaux. Dans un pays où il n'existe pas un public attaché à une tradition cinéphilique, proposer des billets d'entrée dix à vingt fois plus chers que ne le font les ciné-clubs est une forme de déni de réalité. C'est vouloir à toute force imposer à un pays un modèle qui n'est pas adapté à sa réalité sociale. Sans forcer le trait, on pourrait rapprocher cette stratégie de celle des organisations non gouvernementales qui voulaient, à marche forcée, mécaniser l'agriculture africaine avec les résultats que l'on sait. Ce que révèle la rénovation du Normandie, c'est que l'appropriation sociale de cette offre culturelle n'a pas (encore ?) eu lieu : les spectateurs potentiels ne l'ont

pas intégrée dans leurs schèmes de comportements familiaux, ne l'ont pas reliée à leur culture d'appartenance.

Ce que notre recherche nous a permis de mettre à jour, c'est aussi, dans la même logique, le désintérêt marqué, le peu de reconnaissance scientifique dont le phénomène des ciné-clubs a fait l'objet de la part du monde universitaire en général et des spécialistes du cinéma en particulier. Nous avons trouvé plus d'exégèses sur la rénovation d'un seul « vrai » cinéma que sur le fonctionnement quotidien d'un millier d'établissements dans la seule ville de N'Djaména. Lorsque le meilleur spécialiste français du cinéma africain déclare qu'il n'a connaissance d'aucune étude synthétique portant sur le phénomène des ciné-clubs à l'échelle du continent africain⁴³⁶, ses propos reflètent bien, nous semble-t-il, ce silence concerté du monde universitaire, ce que corrobore la faible moisson qu'ont pu produire nos recherches sur les bases de données spécialisées.

Pourtant ces lieux existent bel et bien ; ils sont même omniprésents et font partie intégrante de l'univers familial des N'Djaménois. Leur étude nous a d'abord permis d'apprécier la manière dont les publics tchadiens, issus d'un environnement dénué de toute forme de médiation culturelle et de toute connaissance cinématographiques, s'approprient ces structures de fortune pour satisfaire leur besoin d'images, d'émotion partagée et de sociabilité. Elle nous a permis de dégager quelques comportements dominants dans leurs habitudes de fréquentation et leurs rapports aux œuvres filmiques.

La constante qui se dégage en ce qui concerne les habitudes de fréquentation des spectateurs tchadiens est que ceux-ci construisent un lien très fort avec le ciné-club situé près de leur domicile ; ils ne s'aventurent quasiment pas au-delà de leur quartier de résidence pour aller voir un film, ce qui s'explique à la fois par une réticence à se déplacer la nuit dans une ville peu sûre et par la grande similarité de programmation entre les établissements. Ces spectateurs, à la différence de ce qui se passe dans d'autres types de lieux de divertissement comme les dancings ou les salles de concert, sont à une écrasante majorité des hommes, ce qui est une indication forte de la mauvaise réputation que traînent après eux les ciné-clubs dans la plupart des pays africains où le phénomène s'est développé. Seul l'échantillon du public étudiant que nous avons interrogé a pu nous amener à nuancer ce propos.

Nous avons aussi pu constater que l'acte « d'aller au cinéma » ne se prépare pas comme c'est souvent le cas pour un public français dans la mesure où l'absence de toute politique de programmation des ciné-clubs s'oppose à une conduite d'anticipation. On pourrait dire que le

⁴³⁶ Voir Entretien n° 50 avec Olivier Barlet.

fait de fréquenter les ciné-clubs – le plus souvent avec des amis – relève tout autant de la convivialité que du goût pour un cinéma de divertissement. En effet, si au cours de la projection les spectateurs partagent un moment d'émotion autour des images, il est fréquent qu'au sortir de la salle certains prolongent les discussions autour de la nourriture. A travers ces échanges, l'univers du film fait ainsi l'objet d'une appropriation partagée et alimente des représentations sociales dont la somme construit une forme de culture cinématographique, étroite sans doute, assez éloignée du discours expert, peu préoccupée d'esthétique, mais bien vivante.

Le second constat qui se dégage de notre étude, c'est que le public des ciné-clubs entretient avec le spectacle cinématographique un rapport à la fois intense et naïf qui se manifeste pendant les séances de projection, où il est habituel que les spectateurs commentent à haute voix l'action, se déplacent, encouragent bruyamment le héros ou conspuent le méchant comme au temps du cinéma de quartier dans la France d'après-guerre. Ce comportement qui semble relever d'un autre âge traduit un phénomène plus profond et plus complexe qui est celui du rapport à l'image. En effet, pour ces spectateurs, la frontière entre fiction et réalité, entre acteur et personnage, est floue et paradoxale : ils acceptent les scénarios les plus irréalistes et les plus excessifs des films d'action ou les contes moraux les plus stéréotypés et déclarent en même temps leur attachement à de petits films tchadiens – même s'ils en perçoivent les imperfections formelles – au motif que ces films leur présentent, comme en miroir, une image « réaliste » d'eux-mêmes et qu'ils tirent une certaine fierté d'avoir vu les scènes de leur vie quotidienne faire l'objet d'un film.

Enfin, nous tenons à souligner que cette recherche constitue pour nous, à plus d'un titre, un jalon plus qu'un aboutissement. En tant qu'universitaire, l'un des objectifs de notre travail est de susciter un débat autour de ce terrain afin d'amener des chercheurs, notamment africains, à s'intéresser à ce phénomène dont l'inscription sociale à l'échelle du continent est considérable. Il nous semble qu'elle mériterait une étude comparative s'appuyant sur des moyens autres que ceux dont nous disposions. Au plan anthropologique, les petits vidéo-clubs, en particulier, que nous n'avons pu explorer restent un terrain vierge, certes difficile à aborder, mais qui permettrait un contact avec les publics les plus frustes. En tant que fonctionnaire du Ministère de la Culture, nous souhaiterions par ce travail amener les autorités tchadiennes à accorder une attention particulière au rôle socio-économique et culturel que pourraient jouer ces établissements dans l'épanouissement des publics, rôle auquel ils ne sauraient prétendre sans que soit tentée une démarche d'organisation de ces établissements

dans un réseau légal de diffusion cinématographique dont la forme et les contours sont à imaginer.

C'est ainsi que nous avons essayé, au cours de notre travail, de nous situer dans la perspective d'une politique de développement socio-économique et culturel de la diffusion du cinéma, en ayant comme fil conducteur la possibilité d'utiliser les ciné-clubs comme vecteurs de cette politique. Compte tenu de la faiblesse de leur coût d'exploitation par rapport à celui des salles traditionnelles, ces établissements offrent une opportunité intéressante et notre souhait est de faire que ces salles qui, selon l'appréciation de Serge Coëlo, « *sont importantes pour la cohésion sociale* »⁴³⁷ jouent véritablement leur rôle de lieu culturel de convivialité et de sociabilité pour les spectateurs, comme ont pu le faire par le passé les salles traditionnelles et qu'elles ne soient plus considérées comme terrain de développement du banditisme et de perversion de la jeunesse.

Pour cela, il serait nécessaire que les ciné-clubs trouvent un statut intermédiaire, à définir, entre les circuits de distribution commerciaux officiels et l'état actuel qui les condamne à une totale dépendance vis-à-vis de l'industrie de la contrefaçon. Quelques initiatives isolées laissent entrevoir des pistes possibles, tel ce réalisateur tunisien évoqué par Olivier Barlet⁴³⁸ qui met lui-même à disposition des exploitants des copies de ses propres œuvres pour garantir au moins une diffusion de qualité. Il n'est pas le seul ; Idrissa Ouedraogo dans le film de J.M. Teno ne dit pas autre chose : « *Si je m'organise avec eux ils n'auraient pas besoin de pirater mon film* »⁴³⁹.

Dans le même ordre d'idées, on ne peut qu'être d'accord avec Mahamat Saleh Haroun lorsqu'il déclare qu'il faut « *inventer une forme d'économie propre à notre cinéma* »⁴⁴⁰. Et Olivier Barlet s'inspire de la même logique même si sa formulation est plus prudente : « *à une époque on se disait peut être qu'en instillant dans ce circuit les films africains d'auteur de qualité on pourrait améliorer leur diffusion* »⁴⁴¹.

Mais comment sensibiliser et encourager les exploitants de ces établissements à accomplir une telle mutation alors qu'ils rechignent à partager une partie de leur recette avec le représentant d'un réalisateur lorsqu'il vient présenter son film ? Il est clair qu'une telle démarche ne pourrait être tentée qu'avec les établissements les plus importants, ceux qui tendent à se rapprocher un peu des conditions de confort et de qualité de diffusion qu'on peut

⁴³⁷ Entretien n°12 réalisé avec I. S. C. le 11 mars 2011

⁴³⁸ Voir entretien N° 50 réalisé avec Olivier Barlet le 7 novembre 2008.

⁴³⁹ Teno (Jean-Marie), *op. cit.*

⁴⁴⁰ Entretien n°24 réalisé avec M. S. H. le 7 novembre 2008.

⁴⁴¹ Entretien n° 50.

trouver dans les salles traditionnelles. Elle devrait aussi s'appuyer sur des formes innovantes d'incitation couplées à une stricte application de leurs obligations fiscales en cas de refus. En un mot, l'Etat devrait entrer dans une démarche contractuelle avec ces opérateurs en les traitant comme des partenaires culturels. Le cas de l'Ouganda qui a vu les exploitants des établissements « haut de gamme » se réunir au sein d'un syndicat professionnel offre un modèle possible. Ce modèle est-il transférable ?

C'est ce que nous allons tenter en qualité de directeur en charge du cinéma au Ministère de la Culture, des Arts et de la Conservation du Patrimoine, à travers l'organisation de rencontres avec les propriétaires de ces établissements, en commençant par les ciné-clubs avec lesquels nous nous sommes entretenu dans le cadre de ce présent travail. L'objectif sera d'étudier ensemble les possibilités d'un tel partenariat en cherchant à présenter aux exploitants les bénéfices mutuels de cette démarche. Le but ultime, utopique en l'état actuel des choses, serait qu'ils puissent s'organiser en un réseau légal de distribution et de diffusion. Il n'est pas certain que les exploitants soient les plus difficiles à convaincre : l'émergence d'une véritable volonté politique en matière culturelle demande sans doute une mutation aussi profonde que celle qui sera proposée aux exploitants.

Pourtant, on peut déceler quelques frémissements : l'une des premières tentatives concerne le partenariat entre le Normandie et le ciné-club Persévérance qui a permis à ces deux structures non seulement de s'accorder sur certains éléments de programmation, mais aussi de diffuser des informations relatives à cette programmation à travers le réseau de téléphonie mobile Tigo, premier partenaire du cinéma Normandie. Le dernier exemple en date concerne la diffusion de la Coupe d'Afrique des Nations 2013. D'autres possibilités sont envisagées à l'avenir avec les autres grandes salles de ciné-club de la capitale. Parmi celles-ci figurent les autres établissements ayant fait l'objet de notre recherche. Il s'agit de monter un réseau de distribution et de diffusion des films africains en partenariat avec le Normandie.

Cependant, cette démarche qui concerne l'offre cinématographique ne résout qu'un aspect du problème que notre travail nous a permis de mettre à jour ; l'autre vise à réduire l'absence totale de culture cinématographique du public tchadien. S'il est illusoire d'espérer remédier à cette carence pour l'ensemble des publics, nous pouvons du moins agir par l'intermédiaire du système éducatif sur la population scolaire. C'est l'objet de l'action que nous mettons en place et pour laquelle un financement de 7 millions de francs CFA a été obtenu. A l'initiative du Ministère de la Culture, et avec le partenariat du Ministère de l'Education Nationale et du Cinéma Le Normandie, nous organisons la première édition de la « semaine scolaire du

cinéma tchadien »⁴⁴². Ce projet s'inscrit dans une démarche consistant à donner la parole et l'écran aux cinéastes tchadiens afin de proposer au public scolaire une initiation à l'analyse filmique et une sensibilisation au patrimoine cinématographique national.

C'est donc, en définitive, cet aspect de recherche-action que nous aimerions retenir à l'issue de cinq années de travail de terrain. Un statut que nous n'avions pas imaginé nous permet maintenant de dépasser le stade de l'analyse et du constat, assez accablant par de nombreux aspects, auquel nous sommes parvenu au terme de notre recherche et de déboucher sur l'esquisse d'une politique de remédiation. Le succès d'une telle démarche dépend évidemment de paramètres sur lesquels nous n'avons pas de maîtrise : une stabilité politique et sociale du pays, une cicatrisation des plaies causées par la guerre civile, un apaisement des conflits inter-ethniques et surtout la volonté, au sommet du Gouvernement, de s'engager dans la voie véritable d'une politique culturelle. Si ces conditions sont réunies, on peut espérer que le cinéma tchadien et, plus largement, africain aura la place qu'il mérite sur les écrans noirs de N'Djaména.

⁴⁴² Les objectifs détaillés et le programme de cette action figurent en annexe.

Bibliographie

Ouvrages

ARBORIO (Anne-Marie), FOURNIER (Pierre), 2010, *L'enquête et ses méthodes, l'observation directe*, Paris : 3^{ème} édition, Armand Colin, Collection 128, 128 pages.

ARMANDO SOBA (Joseph), 1993, *Le cinéma américain en Afrique Francophone, mécanismes de la pénétration et influences : le cas du Congo*, thèse de doctorat, Paris.

AUMONT (Jacques), MARIE (Michel), 2008, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : 2^{ème} édition, Armand Colin, 300 pages.

BACHY (Victor), 1982 a, *La Haute-Volta et le cinéma*, Bruxelles : Cinémédia, OCIC, 86 pages.

BACHY (Victor), 1982 b, *Le cinéma au Mali*, Bruxelles : OCIC / Mondial, 87 pages.

BANCEL (Nicolas) *et al.*, (éd.), 2009, *Lieux de sociabilité en Afrique urbaine*, Paris : L'Harmattan, 610 pages.

BARLET (Olivier), 1996, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris : L'Harmattan, 351 pages.

BARLET (Olivier), 2012, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, Paris : L'Harmattan, 440 pages.

BARROT (Pierre) (dir.), 2005, *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigeria*, Paris : L'Harmattan, 175 pages.

BENHAMOU (Françoise), 2003, *La variété et l'efficacité des politiques de discrimination par les prix*, In DONNAT (Olivier), TOLILA (Paul) (dir.), 2003, *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris : Presses de Sciences Po, coll. « Académique », vol.2 (Cédérom), p.7-14.

BOU (Stéphane), 2008, *Spectateur cherche cinéma, Les « technologies de salon » occidentales au service du développement de la pratique cinématographique et de la construction du spectateur à Madagascar*, Mémoire de Master, Université d'Avignon.

BOURDIEU (Pierre), 1986, Habitus, code et codification, *Actes de la recherche en sciences sociales* n°64, septembre 1986, p. 40-44.

BULLICH (Vincent), 2012, *L'intégration de la production cinématographique aux technologies numériques de l'information et de la communication*, in BOURGATTE (Michaël), THABOUREY (Vincent), (éd.), *Les publics du cinéma à l'heure du numérique*, Avignon : Editions de l'Université d'Avignon, p. 23-43.

CAMILLERI (Jean-François), 2006, *Le marketing du cinéma*, Paris : Dixit, 224 pages.

CRETON (Laurent), 2009, *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris : 4^{ème} édition, Armand Colin Cinéma, 223 pages.

DADELE (Antoine), 1987, *Projet d'implantation d'une cinémathèque régionale Ouest-Africaine*, Thèse de doctorat, Paris.

DALBAVIE (Juliette), 2008, *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective, L'exemple de Georges Brassens à Sète*, Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 359 pages.

DEBRIX (J. René), 1968, Le cinéma africain, *Afrique Contemporaine* n°40, novembre-décembre 1968.

DIOH (Tidiane), 2009, *Histoire de la télévision en Afrique Noire francophone, des origines à nos jours*, Paris : Éditions Karthala, 240 pages.

ETHIS (Emmanuel), 2005, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, Collection 128, 127 pages.

ETHIS (Emmanuel), 2004, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture*, Paris, L'Harmattan, 191 pages.

FLEURY (Laurent), 2008, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris : Armand Colin, Collection 128, 127 pages.

FOUHBA (Honoré), 2010, *La géopolitique des salles de cinéma au Nord-Cameroun (1955-2010)*, Mémoire de Master, Université de Ngaoundéré.

HENNEBELLE (Guy), 1972, *Les cinémas africains en 1972*, *L'Afrique Littéraire et Artistique* n° 20, Paris : Société Africaine d'Édition.

Institut National de la Statistique, des Etudes Economiques et Démographiques (INSEED) [Tchad] et ORC Macro, 2005, *Enquête Démographique et de Santé, Tchad 2005 : Rapport de synthèse*, Calverton, Maryland, USA : INSEED et ORC Macro.

KAUFMANN (Jean-Claude), 1996, *L'entretien compréhensif*, Paris : Nathan, 128 pages.

MARTIN (Marcel), 1985, *Le langage cinématographique*, Paris : Les Editions du Cerf, 330 pages.

MONTEBELLO (Fabrice), 2005, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris : Armand Colin Cinéma, 224 pages.

NDILTAH (Patrick), 2006, *Le cinéma tchadien : production, diffusion et réception en France et au Tchad*, Mémoire de DEA, Université d'Avignon, 210 pages.

Office de Coopération Radiophonique (OCORA), 1961, *Le cinéma en Afrique, Situation du cinéma commercial en Afrique, Annexe I*, Documentation écrite et sonore.

POMMIER (Pierre), 1974, *Cinéma et développement en Afrique Noire Francophone*, Paris : Pedone, 181 pages.

RUELLE (Catherine) (dir.), 2005, *Afrique 50 : singularités d'un cinéma pluriel*, Paris : L'Harmattan, Images Plurielles, 333 pages.

TATY (Jean-Jacques), 2003, *La non émergence d'une production audiovisuelle autonome en Afrique Centrale (Cinéma et Télévision)*, Thèse de doctorat, Paris.

THEUREL (François), 2012, Par-delà les discours de la rupture : appréhender les notions de nouveauté et de complexité spectatorielle, in BOURGATTE Michaël, THABOUREY Vincent (éd.), *Les publics du cinéma à l'heure du numérique*, Avignon : Editions de l'Université d'Avignon. p.45-62.

VANOYE (Francis) *et al*, 2007, *Le cinéma*, Paris : Nathan Repères pratiques, 160 pages.

VERON (Eliseo), LEVASSEUR (Martine), 1983, *Ethnographie de l'exposition*, Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.

VIVIER (Alain), 2006, *N'Djaména naguère Fort-Lamy. Histoire d'une capitale africaine*, Paris : Sépia, 236 pages.

Films⁴⁴³

CASTELLA (Charles), 2010, « *Abderrahmane Sissoko : une fenêtre sur le monde* », Caïmans Productions, 52 minutes.

CHABASSEUR (Eglantine), CAZAUX (Gilles), 2006, « *OUAGA CINÉS, La diffusion du cinéma au Burkina Faso* », Solimane Production, 26 minutes.

DOUKOURÉ (Cheikh), 1994, « *Le ballon d'or* », 90 minutes

LEVY-BEFF (Nicolas), LENAOUR (Jean-Yves), 2012, « *Nos salles obscures* », Kilaohm Productions, 52 minutes.

TENO (Jean-Marie), 2009, « *Lieux Saints* », Les films du Raphia, 70 minutes.

⁴⁴³ De nombreux films sont cités dans notre travail. Ne figurent dans cette bibliographie que les films que nous avons utilisés comme sources d'information sur les structures de diffusion cinématographiques en Afrique.

Documents officiels tchadiens

Ordonnance n° 27/PR du 28 octobre 1968.

Ordonnance n° 3/PR/CSM/GG du 19 janvier 1976.

Décret n° 620/PR/MDPR/INFO/DG/85 du 24 août 1985.

Code Général des Impôts, Livres 1, 2, et 3, édition 2006.

Webographie ⁴⁴⁴

Africascope, *L'étude d'audience des médias audiovisuels en Afrique Francophone*, TNS Sofres, 9 décembre 2009, [en ligne] <http://www.tns-sofres.com/espace-presse/news/CF42421FCE244DFF81537EC35366E288.aspx>, consulté le 16 octobre 2012.

Agegee (Kofi), *Le cinéma numérique ambulant pour lutter contre la traite des enfants*, 7 septembre 2009, [en ligne] [http://www.childsrighs.org/vbulletin/showthread.php?408-Le-Cinma-numérique-ambulant-pour lutter-contre-la-traite-des-enfants&s=fabe84f4cbdfd430fc5db3e8150ce6a8&p=593#post593](http://www.childsrighs.org/vbulletin/showthread.php?408-Le-Cinma-numérique-ambulant-pour-lutter-contre-la-traite-des-enfants&s=fabe84f4cbdfd430fc5db3e8150ce6a8&p=593#post593), consulté le 18 octobre 2010.

AllAfrica, *Government shut down video-dens says PC*, [en ligne] <http://allafrica.com/stories/201004270964.html>, consulté le 20 octobre 2011.

Allociné, *Les Frères Scott*, non daté, [en ligne] http://www.allocine.fr/series/fichserie_gen_cserie=177.html, consulté le 19 octobre 2011.

Amar (Yvan), *Cinéma d'auteur*, 27 février 2007, [en ligne] http://www.rfi.fr/lfr/articles/087/article_1466.asp, consulté le 16 octobre 2012.

Ambassade de France à N'Djaména, *La coopération civile franco-tchadienne : le rayonnement culturel, francophone et scientifique*, 21 décembre 2011, [en ligne] <http://www.ambafrance-td.org/spip.php?article288>, consulté le 19 novembre 2012.

Amekudji (Anoumou), *Bamako : le Soudan Ciné bientôt rouvert*, 2 décembre 2009, [en ligne] <http://blog.cineafrique.org/2009/12/02/abderrahmane-sissako-et-salles-de-cinema/>, consulté le 23 septembre 2010.

Anonyme, *Bobo n'a plus de salle de projection*, 24 août 2006, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article15878>, consulté le 4 août 2009.

Anonyme, *Côte d'Ivoire : le cinéma national est en train de mourir*, 26 avril 2010, [en ligne] <http://fr.allafrica.com/stories/201004270313.html>, consulté le 21 septembre 2010. Anonyme, *Déclaration de Bruxelles des artistes, des professionnels et des entrepreneurs de la culture*, 3

⁴⁴⁴ Certaines références, notamment celles qui sont tirées de sites institutionnels, associatifs ou de sites de presse africains, ne sont pas attribuées à un auteur. Lorsque l'article est expressément indiqué comme émanant de la structure en tant que personne morale, son nom a été retenu comme auteur. En l'absence d'indication, ces items sont considérés comme anonymes.

avril 2009, [en ligne] <http://www.culture-dev.eu/www/colloque/Culture-dev.eu-declabx1-fr.pdf>, consulté le 27 septembre 2010.

Anonyme, *Des salles de cinéma transformées en lieux de culte à Abidjan*, 4 décembre 2008, [en ligne] <http://www.rezoivoire.net/news/enquete-article/3485/des-salles-de-cinema-transformees-en-lieux-de-culte-a-abidjan.html>, consulté le 22 septembre 2010.

Anonyme, *Zoom sur la télévision tchadienne*, 11 mars 2010, [en ligne] http://www.zoomtchad.com/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=5&id=48:zoom-sur-la-television-tchadienne, consulté le 4 août 2012.

Association Malienne du Cinéma Numérique Ambulant, *Cinéma Numérique Ambulant*, non daté, [en ligne] http://www.unicef.org/wcaro/WCARO_CNA_C4D-CS-Pres.pdf, consulté le 18 octobre 2010.

Association de Sauvegarde du Patrimoine Architectural du XXème siècle au Maroc, *Le Vox, Newsletter du 4 septembre 2009*, [en ligne] <http://www.casamemoire.org/newsletter/Newsletter04%20-%20Septembre%202009.pdf>, consulté le 18 septembre 2010.

Bama (Philippe), *Réfection du ciné Burkina : la CNSS injecte un milliard de F CFA*, 4 janvier 2008, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article24913>, consulté le 4 août 2009.

Bambé (Naygotimti), *Issa Serge Coelo, cinéaste tchadien : on a encore du travail à faire*, 27 août 2007, [en ligne] <http://www.cefod.org/spip.php?article915>, consulté le 18 août 2008.

Barlet (Olivier), *Les multiplexes seront les bienvenus à Ouaga, entretien avec Rodrigue Kaboré*, 7 juin 2007, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5960>, consulté le 17 octobre 2009.

Barlet (Olivier), *Entretien avec Pedro Pimenta*, 20 février 2007, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5818>, consulté le 17 octobre 2009.

Barlet (Olivier), *Les enjeux de la télévision en Afrique : écrans d'Etat, écrans d'ailleurs, écrans miroirs...* Colloque au Sénat organisé par CFI, 15 septembre 2005, publié le 16 septembre 2005, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3970>, consulté le 8 octobre 2012.

Canal+, *Couverture satellite (SES4)*, non daté, [en ligne] <http://www.canalplus-overseas.com/les-offres/afrique/afrique-sub-saharienne/>, consulté le 01/12/ 2011.

Club des Amis du Septième Art, *Présentation du CASAP*, 14 janvier 2008, [en ligne] <http://casap43.blogspot.com/2008/01/prsenter-le-club-des-amis-du-septime.html>, consulté le 18 décembre 2008.

Club Cinoche, *Une nouveauté à Montréal*, 31 août 2008, [en ligne] <http://clubcinoche.blogspot.com>, consulté le 18 décembre 2008.

Daugé (Yves), *Rapport d'information sur les centres culturels français à l'étranger*, 07 février 2001, [en ligne] http://www.assemblee-nationale.fr/rap-info/i2924.asp#P170_12709, consulté le 09 février 2010.

Dioh (Tidiane), *Cinquante ans de télévision en Afrique francophone*, 17 février 2010, modifié le 02 mars 2010, [en ligne] <http://www.rfi.fr/contenu/20100217-cinquante-ans-televison-afrique-francophone>, consulté le 24 juillet 2012.

Djolona (Josué) et Mbarga (Marie), *L'amour scolaire*, paru dans le journal RAFIGUI Presse Jeunes n°12 de Février-Mars 2002 [en ligne] <http://rafigui.net/2012/12/22/lamour-scolaire/>, consulté le 10 mai 2012.

Do Kokou (Jacques), *La caravane du cinéma 2009 - 2010 en branle*, 4 août 2009, [en ligne] <http://www.togocultures.com/spip.php?article194>, consulté le 23 septembre 2010.

Douanla (Jonas), *Les sectes font leur cinéma*, 1er février 2002, [en ligne] <http://www.syfia.info/index.php5?view=articles&action=voir&idArticle=1364>, consulté le 22 septembre 2010.

Ecrans noirs 2006 : *Le rapport*, [en ligne] <http://www.spla.pro/fiche.php?no=12463&type=evenements>, consulté le 4 octobre 2011.

Évrard (Yves), Comprendre le comportement de consommation culturelle, *In Actes du Colloque International sur les statistiques culturelles*, Montréal 21-23 octobre 2002, p.339-346, [en ligne] <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/proceedings.pdf>, consulté le 27 septembre 2010.

Gabonews, *A Libreville, les églises de réveil investissent les salles de cinéma*, 7 juillet 2008, [en ligne] <http://www.bdpgabon.org/articles/2008/07/07/gabon-a-libreville-les-eglises-de-reveil-investissent-les-salles-de-cinema/>, consulté le 23 septembre 2010.

Gabonews, *Réouverture du cinéma «Le Komo», dix ans après sa fermeture*, 14 mai 2008, [en ligne] <http://www.bdpgabon.org/articles/2008/05/14/gabon-reouverture-du-cinema-%C2%AB-le-komo-%C2%BB-dix-ans-apres-sa-fermeture/site>, consulté le 23 septembre 2010.

Grandadam (Sabine), *Cinéma numérique ambulant, un écran sous les étoiles*, 6 avril 2006, [en ligne] <http://www.afrik.com/article9695.html>, consulté le 18 octobre 2010.

Groga-Bada (Malika), *Séances de rattrapage*, 07 mars 2010, [en ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2564p112.xml0/cinema-dvd-ouagadougou-fespacoseances-de-rattrapage.html>, consulté le 21 septembre 2010.

Kleoutouin (Doubaye), *Note de présentation de l'ONRTV*, non daté, [en ligne] <http://www.onrtv.td/fr/?br=105&p=2030>, consulté le 6 septembre 2012.

Koné (Assane), *Le cinéma malien vu par Souleymane Cissé*, 19 mai 2005, [en ligne] http://www.malikounda.com/nouvelle_voir.php?idNouvelle=3649, consulté le 21 septembre 2010.

Lafitte (Priscille), *Les artistes sont encore mal vus au Tchad, entretien avec Issa Serge Coelo*, 24 mai 2010, [en ligne] <http://makaila.over-blog.com/article-issa-serge-coelo-cineaste-tchadien-les-artistes-sont-encore-mal-vus-au-tchad-50971781.html>, consulté le 26 octobre 2010.

Lèha (Bérengère), *Salles de cinéma au Bénin, la résurrection est-elle possible ?* 07 août 2009, [en ligne] <http://www.jolome.com/dir/n.php?i=776&t=direct>, consulté le 21 septembre 2010.

Limam (Zyad), *Des cinémas pour l'Afrique*, 02 février 2011, [en ligne] <http://www.afriquemagazine.com/cplus/article/1/3/4d50146fceb45>, consulté le 15 mars 2011.

Malausa (Vincent), *Chronic'Art.com*, cité par le site Allocine, non daté, [en ligne] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-56868/critiques/presse/#pressreview18472782>, consulté le 20 novembre 2011.

Mansouri (Hassouna), *Des cinémas pour l'Afrique, et c'est parti !*, 07 août 2009, [en ligne] <http://www.africine.org/index.php?menu=art&no=8846>, consulté le 15 septembre 2009.

Marshfield (Katerina) et Van Oosterhout (Michiel), 2006, *Survey of content and audiences of video-halls in Uganda 2005*, [en ligne] http://www.film4change.com/Video_Halls_Uganda_2005_report.pdf, consulté le 10 novembre 2011.

Meunier (Marianne), *Régime sans salles*, 10 mars 2009, [en ligne] <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2513p074-076.xml0/-cinema-salle-de-cinema-Regime-sans-salles.html>, consulté le 21 septembre 2010.

Mollo-Olinga (Jean-Marie), *Cinéma camerounais : la re-montée des marches*, 11 avril 2008, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7500>, consulté le 7/10/2009.

Ndiaye (Babacar Baye), *Un symbole d'unité nationale, d'engagement de la jeunesse et de liberté d'expression*, 17 juin 2008, [en ligne] <http://babacarbaye.unblog.fr/2008/06/17/la-maison-des-cineastes/>, consulté le 19 octobre 2010.

Ndiaye (Hawa), *La maison des cinéastes: rapprocher les hommes et les cultures*, 24 mai 2010, [en ligne] <http://www.lamaisondescineastes.com/cineparc.htm>, consulté le 20 octobre 2010.

Nganga (Fridolin), *Congo Brazzaville, le cinéma à l'abandon*, non daté, [en ligne] <http://www.objectif-cinema.com/horschamps/024.php>, consulté le 22 septembre 2010.

Nguiamba (Ericien, Pascal), *Le Cameroun sans salles de cinéma*, 20 janvier 2009, [en ligne] <http://www.journalducameroun.com/article.php?aid=476>, consulté le 20 septembre 2010.

Ondego (Ogova), *Uganda : a new cinema-going culture*, 1^{er} octobre 2008, [en ligne] <http://www.africafiles.org/article.asp?ID=19215>, consulté le 10 novembre 2011.

Roasngar (Ablaye Toussaint), *Ciné et vidéo-clubs : Péril pour la jeunesse*, [en ligne] <http://www.cefod.org/spip.php?article890>, consulté le 11 septembre 2009.

Rokhy Ba (Malick), *Au Sénégal, les salles de cinéma ferment les unes après les autres*, 06 juillet 2007, [en ligne] <http://www.ledevoir.com/2007/07/06/149482.html>, consulté le 07 octobre 2009.

Salles-cinema.com, *Souvenirs de cinémas disparus à travers l'œil d'un photographe, entretien avec Jean-François Chaput*, 05 novembre 2010, [en ligne] <http://www.salles-cinema.com/anciens-cinemas/anciennes-photos-cinemas>, consulté le 18 novembre 2010.

Salouka (Sid-Lamine), « *Lieux saints* » de Jean-Marie Teno, *se poser la question du public autrement*, 23 mars 2009, [en ligne] <http://www.africine.org/?menu=art&no=8479>, consulté le 4 juin 2011.

Solle (Michèle), *Echos de Ouaga*, 3 septembre 2007, [en ligne] <http://www.clapnoir.org>, consulté le 18 octobre 2009.

Tibyangye (Otushabire), *Uganda : Mbarara Closes Video Shacks*, [en ligne] <http://allafrica.com/stories/200805151001.html>, consulté le 10 novembre 2011.

Tiegna (Mahamadi), *Réouverture du ciné sanyon: la salle est prête, il reste les films*, 11 janvier 2008, [en ligne] <http://www.lefaso.net/spip.php?article25020&rubrique18>, consulté le 23 octobre 2010.

Tovidokou (Hector), *Bradage de la salle de cinéma Le Benin, le ministre Galihou Soglo déshérite les cinéastes*, 04 juillet 2010, [en ligne] <http://www.africine.org/?menu=art&no=9572>, consulté le 21 septembre 2010.

Tsieng (Christian), *Cameroun : la désertion des salles de cinéma*, 23 janvier 2007, [en ligne] <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4702>, consulté le 07 octobre 2009.

V. Z. (Maya), *Dakar sans grand écran : le cinéma est-il mort ?*, 15 janvier 2007, [en ligne] <http://www.au-senegal.com/Dakar-sans-grand-ecran-Le-cinema.html>, consulté le 20 septembre 2010.

Wikipedia, *Economie informelle*, novembre 2008, [en ligne] http://fr.wikipedia.org/wiki/Secteur_informel, consulté le 18 mars 2011.

Xinhuanet, *Difficultés à produire, inexistence de distributeurs, fermeture des salles: ces maux qui plombent le cinéma en Afrique*, 17 août 2010, [en ligne] http://www.africatime.com/ci/nouv_pana.asp?no_nouvelle=544538&no_categorie=4, consulté le 21 novembre 2010.

Zanh (Ernest), *Marché de la télévision en Afrique subsaharienne*, 4 octobre 2011, [en ligne] <http://globaltechnologies.centerblog.net/3-marche-de-la-television-en-afrique-subsaaharienne>, consulté le 10 octobre 2012.